COLLECTION rock&folk #22

DYLAN

"JE N'AIME PAS VOIR LES GENS MALHEUREUX"

Des interviews inédites en France

BLOOD ON THE TRACKLISTS !

Nouvelles critiques approfondies de 36 albums !

PLUS

FILMS !
BOOTLEGS !
PHOTOS RARES !
OBJETS DE COLLECTION !...

"THE TIMES THEY ARE A-CHANGIN' !"

L'histoire complète du génie révolutionnaire de la musique

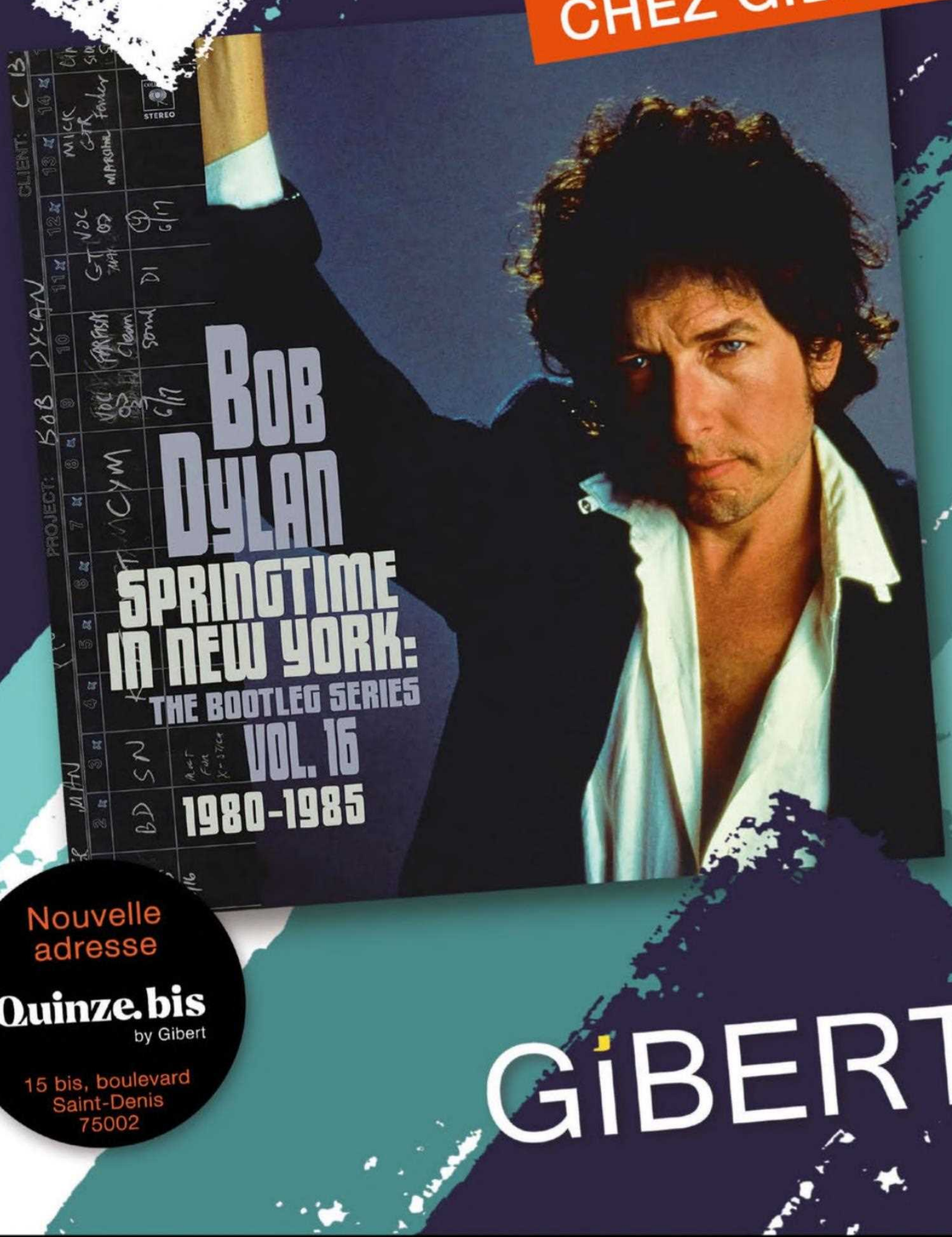
"LES GENS ME METTENT À PART !" UN MAÎTRE AU MICROSCOPE

Hors-Série Collection Rock&Folk
N°22 Bob Dylan - 14€
BEL : 15,40 € - SUISSE : 23,80 CHF
LUX : 15,40 € - PORT CONT : 16,10 €
CAN : 21,99 $CAN - ITA : 16,10 €
DOM : 16,60 €
L 11476 - 22 H - F: 14,00 € - RD
Editions Larivière

EN COLLABORATION AVEC **UNCUT**

COLLECTION rock&folk | BOB DYLAN
EN COLLABORATION AVEC UNCUT

SPRINGTIME
CHEZ GIBERT



Nouvelle adresse

Quinze.bis
by Gibert

15 bis, boulevard
Saint-Denis
75002

GiBERT

GiBERT DISC

34, Bd saint-Michel - PARIS - Plus grand disquaire indépendant d'Europe / 1000m2 de son / + de 150 000 disques

YOU AIN'T GOIN' NOWHERE...

Bienvenue dans ce hors-série consacré à Bob Dylan...

DÉBUT 1973. Michael Watts du *Melody Maker* est dans l'avion de Durango à Mexico, avec quelques membres du casting et de l'équipe de *Pat Garrett Et Billy Le Kid*. Dans la travée d'en face, l'aimable et bavard star du film, Kris Kristofferson, a la générosité de partager sa bouteille de Jameson's avec le journaliste. Derrière lui se trouve un autre membre du casting, un chapeau de paille rabattu sur le visage ; il partage sa caravane avec Kristofferson sur le plateau, mais peut passer des jours sans parler à son supposé ami. Un nouveau venu dans le cinéma dont la réserve pathologique pousse l'attaché de presse du film à le décrire comme *"simplement grossier"* devant Watts. Un homme rebaptisé Alias pour les besoins du film de Sam Peckinpah. *"Ce gars peut tout faire,* dit Kristofferson, émerveillé. *Dans le scénario, il doit lancer un couteau. C'est vraiment difficile. Au bout de dix minutes, il a pu le faire parfaitement. Il fait des choses auxquelles on ne s'attend pas de sa part. Il sait jouer de la guitare classique, de la bossa-nova, du flamenco... Un soir, il a joué du flamenco et sa femme, Sara, ne savait pas qu'il en était capable."* Sans doute enhardi par l'alcool, Watts confie à Kristofferson qu'il a peur de parler à cette énigme hostile. *"Bordel,* rugit ce dernier. *Tu as peur ? J'ai peur et je tourne un film avec lui !"* Peur. Mystère. Confusion. Admiration. L'étrangeté fascinante de Bob Dylan domine notre monde depuis plus d'un demi-siècle, projetant une ombre sur ceux qui se trouvent dans son sillage. L'idée de compiler un hors-série dédié au grand homme était assez intimidante, ce qui peut expliquer pourquoi ce numéro a pris si longtemps. Dans ces 132 pages, nous suivons le génie du rock le plus capricieux et insaisissable dans les archives du *NME* et du *Melody Maker*, revisitant le temps précieux passé avec Dylan au fil des années : du relatif innocent dans une chambre d'hôtel à Mayfair, se plaignant déjà que *"les gens me décortiquent"*, au prophète verbeux de l'Armageddon révélant avec une intention meurtrière que *"Satan œuvre partout !"*

Pour compléter ces reportages d'archives, nous avons aussi écrit de nouvelles chroniques fouillées de trente-six albums de Dylan, de *Bob Dylan* (1962) à *Shadows In The Night* (2015) ; trente-six tentatives vaillantes et perspicaces de découdre une vie de créativité inégalée où l'histoire, les sons et les légendes de l'Amérique ont été transformés maintes et maintes fois en quelque chose de radical et nouveau. Où Dylan a révolutionné notre culture plusieurs fois, plus ou moins tout seul.

"'Tombstone Blues' *a prouvé que Dylan n'a pas exactement abandonné la chanson engagée, a élargi la portée de sa protestation pour refléter avec précision l'hyperréalité déconcertante de la culture occidentale,* écrit Andy Gill, dans son essai exemplaire sur *Highway 61 Revisited. C'était une transformation qui allait changer la façon dont les artistes comme le public considéraient leur relation au monde. Pas un mince exploit pour du rock'n'roll."*

SOMMAIRE

6 BOB DYLAN
ALBUM Un fabuliste à la voix étrange et obsédé par Woody Guthrie fait ses débuts

8 THE FREEWHEELIN' BOB DYLAN
ALBUM Un nouveau maître s'empare calmement, mais fermement, du monde, au nom d'une nouvelle génération

10 THE TIMES THEY ARE A-CHANGIN'
ALBUM *"Garde les yeux grands ouverts..."* La brève et légendaire apothéose de Dylan, le chanteur engagé

12 "Je n'aime pas voir les gens malheureux."
INTERVIEW 1964 : un Dylan étonnamment franc parle de New York, de succès et d'authenticité...

14 ANOTHER SIDE OF BOB DYLAN
ALBUM La voix d'une génération abdique, avec ce dernier LP acoustique pour des décennies

16 BRINGING IT ALL BACK HOME
ALBUM *"Frotte une autre allumette..."* Bob Dylan réinvente le rock'n'roll

18 "Je ne fais que contester. Je conteste tout."
INTERVIEW Bob parle de guitares électriques et d'infamie internationale

22 HIGHWAY 61 REVISITED
ALBUM Un chef-d'œuvre d'une intensité rarement égalée

24 BLONDE ON BLONDE
ALBUM Le mercure de l'âme de Dylan se transforme en art de haut niveau

26 JOHN WESLEY HARDING
ALBUM Un chanteur mystérieusement ressuscité trace une nouvelle frontière

28 NASHVILLE SKYLINE
ALBUM Cabotinage country ou texte fondateur de l'Americana ? Dylan part pour le Tennessee

30 SELF PORTRAIT
ALBUM L'un des albums les plus confondants du grand homme

32 NEW MORNING
ALBUM Poésie beat et lounge jazz ? L'étrangeté persiste

34 "Ce n'est pas qu'il t'en veut. Il est simplement grossier."
INTERVIEW Au Mexique, sur le tournage de Pat Garrett... avec lancers de couteau, flamenco et mépris

42 PAT GARRETT & BILLY THE KID
ALBUM Une B.O. de road music parfaite pour l'Ouest américain...

44 DYLAN
ALBUM Columbia plonge dans les archives

46 "Bob a attendu longtemps qu'on lui renvoie la balle, et à présent, il doit le faire lui-même..."
INTERVIEW Après une longue pause, Bob revient sur la route en 1974

50 PLANET WAVES
ALBUM *"Il doit être temps de faire une autre entaille..."* Un Dylan charnel fait son retour

52 BLOOD ON THE TRACKS
ALBUM L'agonie de son mariage donne lieu à un nouveau sommet

54 THE BASEMENT TAPES
ALBUM Les ébats de Dylan et The Band à Woodstock voient enfin la lumière du jour

56 DESIRE
ALBUM Un mélange maîtrisé de violonistes tziganes, boxeurs innocents et mafieux romantiques

58 STREET LEGAL
ALBUM En pleine crise personnelle, Dylan se réinvente en espèce de chanteur pop mainstream

60 "Ce sont les mêmes chansons. Les chansons vivront pour toujours."
INTERVIEW 1978 : Bob joue au Earls Court à Londres et nous apprend quelle partie du show est *"un peu Las Vegas..."*

64 SLOW TRAIN COMING
ALBUM Converti au christianisme, Dylan accepte Dieu, le funk et le désir

66 SAVED
ALBUM Le deuxième album chrétien. La damnation attend les infidèles...

68 "L'œuvre de Satan est partout !"
INTERVIEW À Munich, Dylan parle politique, ennemi spirituel et Armageddon

74 SHOT OF LOVE
ALBUM Troisième déclaration de foi. Avec en prime un son rock'n'roll

76 INFIDELS
ALBUM Avec Mark Knopfler, Sly & Robbie, Mick Taylor, religion, politique et misogynie...

78 EMPIRE BURLESQUE
ALBUM Dylan recrute Arthur Baker dans sa quête d'un son calibré pour la radio

80 KNOCKED OUT LOADED
ALBUM Sam Shepard, Tom Petty et Carole Bayer Sager donnent un coup de main pour l'écriture sur ce disque inégal

82 DOWN IN THE GROOVE
ALBUM Un nouveau recueil de reprises et d'originaux quelconques

84 OH MERCY
ALBUM Après une longue et étrange décennie, la rédemption est enfin là, avec Daniel Lanois, à la Nouvelle-Orléans

Dylan in New York, 1962.

JOHN COHEN/GETTY IMAGES

Dylan jouant une basse Fender Jazz aux Columbia Studios à New York, en décembre 1965.

86 UNDER THE RED SKY
ALBUM Un disque étrangement léger avec un casting de poids lourds

88 GOOD AS I BEEN TO YOU
ALBUM Dylan renoue avec ses inspirations de jeunesse, enregistrées dans son home studio de Malibu

90 WORLD GONE WRONG
ALBUM Encore de la folk acoustique alors que Dylan apprend à "aller de l'avant en revenant en arrière"

92 TIME OUT OF MIND
ALBUM La renaissance commence, alors que Bob s'attaque à la douleur du vieillissement sur un album aussi bon que les fans l'espéraient

94 "LOVE AND THEFT"
ALBUM Une énigme exubérante qui ressemble par moments à un collage d'antan – un vrai classique de Dylan

96 MODERN TIMES
ALBUM Le retour génial continue, à présent avec Ovide et Henry Timrod...

98 TOGETHER THROUGH LIFE
ALBUM Une B.O. pour un film passable se transforme en nouveau classique de Dylan

100 CHRISTMAS IN THE HEART
ALBUM Petit Papa Noël... Dylan s'attaque aux chansons de Noël

102 TEMPEST
ALBUM Son 35e titanesque album avec des dieux vengeurs, des femmes sournoises et un nombre de morts impressionnant

104 SHADOWS IN THE NIGHT
ALBUM Dylan rend un hommage étonnamment sincère à son héros, Frank Sinatra

106 "La soirée a été longue, je ne tiens pas à trop parler, mais j'ai plusieurs choses à dire"
INTERVIEW Le 7 février, lors d'un gala caritatif, le chanteur s'est lancé dans un discours où tout a été passé en revue avec fulgurance : le chant, les critiques, l'inspiration, le rock'n'roll. Verbatim.

114 LES ALBUMS LIVE
Du Gaslight à MTV... Les lives de Bob réévalués

118 THE BOOTLEG SERIES
Une nouvelle facette de Bob Dylan – et une autre vue d'ensemble sur son œuvre

122 DYLAN À L'ÉCRAN
L'histoire étrange de Dylan au cinéma, de *Don't Look Back* et *Eat The Document* à *Renaldo et Clara* et *No Direction Home*

126 LES MISCELLANÉES
Les compilations, singles, livres, participations et raretés du grand homme

130 ARRÊTEZ-MOI...
Madison Square Garden, New York, octobre 1992. ALLAN JONES mène une descente accidentelle dans le saint des saints de Bob Dylan... "Je vois de la bière, du vin, des sandwiches, Nous sommes sauvés !"

COLLECTION rock&folk

Rock&Folk Espace Clichy • Immeuble Agena 12 rue Mozart 92587 Clichy Cedex • Tél: 0141403299 • Fax: 0141403471 • e-mail: rock&folk@editions-lariviere.fr
Président du Conseil de Surveillance Patrick Casasnovas • **Présidente du Directoire** Stéphanie Casasnovas • **Directeur Général** Frédéric de Watrigant • **Éditeur** Philippe Budillon • **Rédacteur en Chef** Vincent Tannières (32 99) • **Rédacteur en Chef adjoint** Basile Farkas (32 93) • **Chef des Infos** Yasmine Aoudi (32 94) • **Chef de la rubrique Live** Matthieu Vatin (32 99) • **Secrétaire de Rédaction** Manuella Fall • **Traduction** Isabelle Chelley • **Maquette** Christophe Favière • **PUBLICITÉ: Directeur de Publicité** Olivier Thomas (34 82) • **Assistante de Publicité** Marine Donné (32 05)
PHOTOGRAVURE Responsable: Béatrice Ladurelle (31 57) • **VENTES** (Réservé aux diffuseurs et dépositaires) Agathe Chaillat (56 95)
ABONNEMENTS: Promotion Abonnements Carole Ridereau (33 48) **Abonnement à Rock&Folk: France** 1 an-12 numéros: 66,30 €. Suisse et autres pays et envoi par avion: nous contacter au (33) 03-44-62-43-79 ou sur abo.lariviere@ediis.fr • **VENTE PAR CORRESPONDANCE: Accueil clients** 03-44-62-43-79
Commande par carte bancaire ou sur www.rocknfolk.fr **COMPTABILITÉ** (32 37) Fax: 0141403258 • **Directeur de la Publication et Responsable de la Rédaction** Patrick Casasnovas
IMPRESSION Imprimerie de Compiègne Zac de Mercières 60205 Compiègne Cedex • Papier issu de forêts gérées durablement. Origine du papier : Allemagne. Taux de fibres recyclées : 0%. Certification : PEFC / EU ECO LABEL. Eutrophisation : 0,020 kg/tonne. • **Diffusion** MLP – Rock&Folk est une publication des Éditions Larivière, SAS au capital de 3 200 000 euros. **Dépôt légal** 1er trimestre 2022.
Printed in France/Imprimé en France. **Commission paritaire** n° 0525K86723 • **ISSN** n° 2680-1736 • **Numéro de TVA Intracommunautaire** FR 96572 071 884 • CCP 11 5915A Paris • **RCS** Nanterre B 572 071 884

MICHAEL OCHS ARCHIVES/GETTY IMAGES

DATE DE SORTIE
19 MARS
1962

BOB DYLAN

Un fabuliste à la voix étrange obsédé par Woody Guthrie ? Il faut bien commencer…

PAR NEIL SPENCER

COMME IL L'AFFIRMÉ dans "Talkin' New York", quand Bob Dylan arrive en janvier 1961, la ville connaît son hiver le plus froid depuis dix-sept ans. L'aspirant troubadour de 19 ans mène deux missions : rencontrer son héros, Woody Guthrie, qui dépérit à l'hôpital et ne sort que le week-end, et s'infiltrer dans la scène musicale de Greenwich Village. Son premier arrêt est le Café Wha?, l'un des nombreux cafés et bars accueillant une culture folk bouillonnante. Dans les mois à venir, l'ascension de Dylan est étonnante, son talent évident, quoiqu'imprévisible, lui valant l'amitié des chefs de file du Village, dont Dave Van Ronk, Tom Paxton et Liam Clancy.

"C'était comme si Dylan était partout, tout le temps – dans tous les cafés, a raconté John Herald des Greenbriar Boys. *On ne pouvait pas y échapper."*

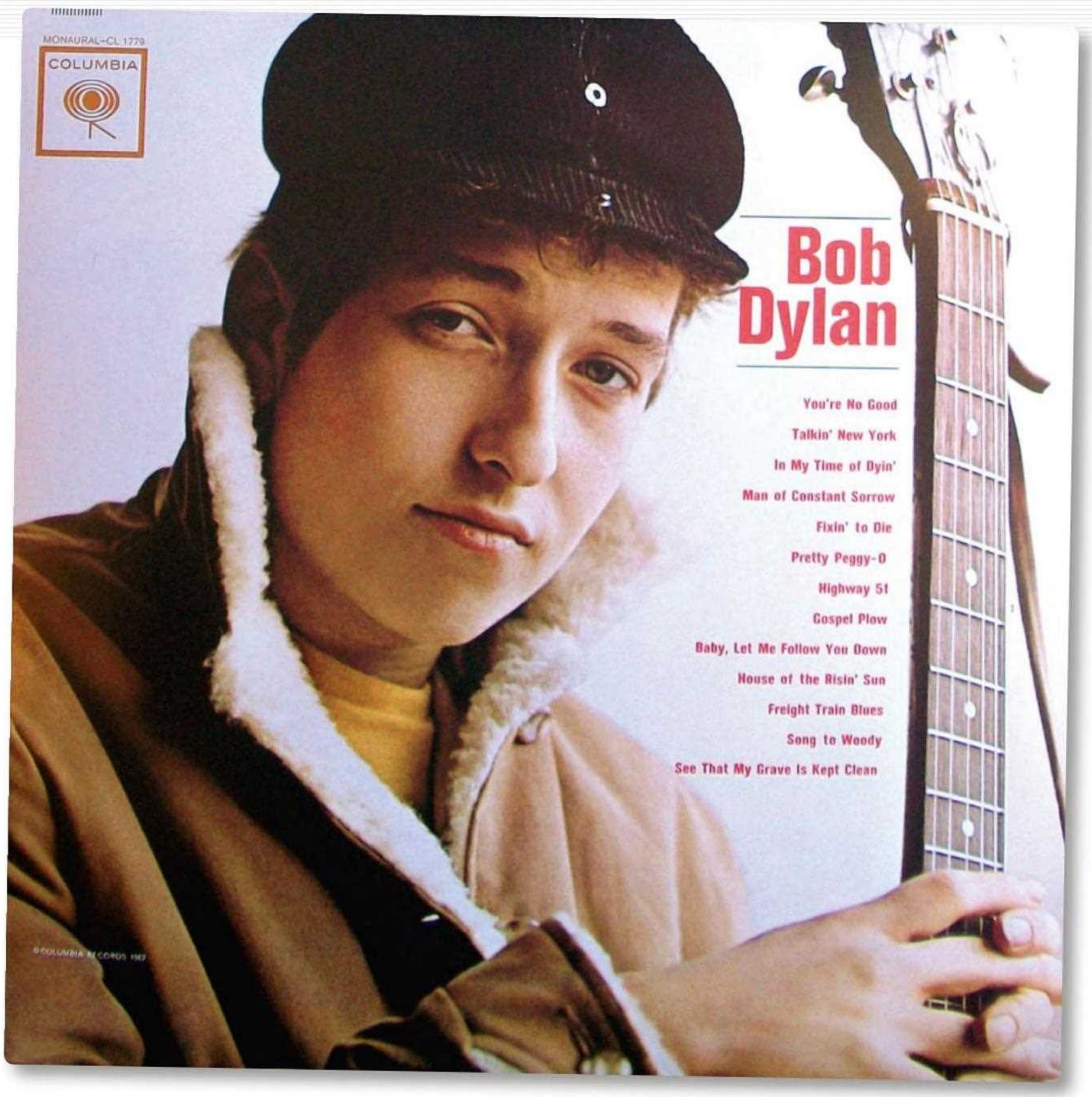
Il ne séduit pas tout le monde. Ses avances aux labels folk Vanguard, Elektra et Folkways sont repoussées, et le magazine *Sing Out!* lui refuse un reportage. Certains jugent plus agaçante que charmante sa biographie excentrique (c'est un orphelin du Nouveau-Mexique qui a rejoint une fête foraine). D'autres le considèrent comme un simple copiste de Guthrie, casquette en velours noir et faux accent de l'Oklahoma inclus.

Pourtant, Dylan fait la conquête de quelques poids lourds. Le producteur de Colombia Records, John Hammond – qui a découvert Billie Holiday – est séduit quand il voit Dylan jouant de l'harmonica en studio pour la chanteuse Carolyn Hester. Albert Grossman, manager intraitable d'Odetta, se rapproche de lui. Un de ses fans, le critique du *New York Times* Robert Shelton écrit une chronique élogieuse qui paraît le jour de la séance pour *Hester*. Hammond le signe sans tarder.

Des semaines plus tard, Dylan enregistre son premier album en trois séances l'après-midi, et douze des seize titres mis en boîte, sont gardés. Il a passé les semaines précédentes à peaufiner son répertoire, mais son absorption de chansons anciennes – et l'écriture de nouvelles – est telle que l'album est dépassé sitôt achevé. Un mois plus tard, il fait un enregistrement imprévu de deux heures non officiel qui ne contient quasi pas de titres de *Bob Dylan*.

Malgré l'influence de Hammond, le disque a du mal à sortir ; Columbia n'est pas convaincu par cette nouvelle signature (bientôt surnommée *"la folie de Hammond"*), d'autant que son album ne contient pas de single évident. Quand il fait surface, les médias ne sont pas plus transportés. Les connaisseurs du *Village Voice* en font l'éloge – *"Un premier album country-blues explosif"* – mais d'autres se demandent où sa voix étrange et son blues sinistre s'intègrent dans une scène folk dominée par la saine et sincère Joan Baez. Il n'y a rien de sain chez Bob Dylan (notoirement crasseux en 1961), mais ses interprétations sont captivantes, il offre de l'urgence et de l'angoisse à ses reprises et de l'humour à ses compositions. Et en prime, il assure à l'harmonica. Son premier album, surtout enregistré en prises uniques, saisit bien ces qualités. Son ton est sévère ; "Fixin'

> LE TON EST SÉVÈRE… LES CHANSONS SOMBRES ONT LE GOÛT DE VIES MENÉES SUR LA BRÈCHE



To Die" de Bukka White, "See That My Grave Is Kept Clean" de Blind Lemon Jefferson et le standard du gospel "In My Time of Dyin'" sont des chansons sombres à habiter pour un gars de 20 ans en bonne santé, mais elles ont le goût de vies menées sur la brèche.

"House Of The Risin' Sun", lamentation d'une femme poussée dans le *"vice et le malheur"* de la prostitution, n'a rien de léger. Dylan connaît cette chanson, mais son arrangement particulier appartient à Van Ronk et son inclusion, bien qu'admise dans les notes de pochette de Shelton, empoisonne l'amitié des chanteurs. De façon parlante, les deux reprises qui se distinguent ici sont des emprunts à des artistes établis. Il a appris l'autre, "Baby Let Me Follow You Down", auprès d'Eric Von Schmidt dans *"les verts pâturages de l'université d'Harvard,"* comme il le dit ici, avec un arrangement plus soigné que ce que Von Schmidt a pris au Reverend Gary Davis.

Le reste des reprises est constitué de standards du circuit folk, voire du répertoire de Dylan. "Man Of Constant Sorrow" a été popularisé par Judy Collins, "Pretty Peggy-O" est une version dopée d'une ballade que Baez et Simon & Garfunkel reprendront. "Gospel Plow" fait partie du répertoire établi d'Odetta. Il a sans doute découvert "Freight Train Blues", chanson country de John Lair, avec la version de Hank Williams. Il a appris de première main "You're No Good" de Jesse Fuller en rencontrant le bluesman californien lors d'un voyage à Denver l'année précédente. Elles ont droit à beaucoup d'harmonica glapissant et bégayant et à un jeu de guitare pas trop complexe. Bob le musicien a des progrès à faire.

Comme Dylan le compositeur, même si les deux originaux font monter ce premier album d'un cran. Le style de blues parlé sardonique et narratif lui convient parfaitement, comme le prouve "Talkin' New York" (il en a d'autres morceaux en réserve). Il est très inspiré par Woody Guthrie, sa structure devant beaucoup à "Talkin' Columbia", et une phrase *("Certains te volent avec un stylo-plume")* est empruntée à "Pretty Boy Floyd". Il raconte ses tentatives de percer sur une scène folk new-yorkaise qui lui dit *"Tu chantes comme un plouc"*, mais compte tenu de son parcours assez facile ces neuf derniers mois, il a peu de raisons de se plaindre.

"Song To Woody", écrit après sa première rencontre avec Guthrie, un week-end chez Bob et Sidsel Gleason, est encore meilleure. Sa mélodie vient de "1913 Massacre" de Guthrie, et elle est plus douce que tout le reste sur l'album, hommage touchant au grand ménestrel américain et à ses compagnons de route, interprété avec une rare humilité. Elle a aussi une couleur politique, Dylan sentant *"un drôle de vieux monde qui vient... On dirait qu'il meurt et il est à peine né."*

Bob Dylan est un bon début, et rien de plus comme le savent le chanteur, son producteur et son nouveau manager, Grossman. Sans le soutien de Columbia, il se vend mal, et à sa sortie, Dylan est passé à autre chose.

L'ALBUM BOB DYLAN

1. You're No Good ★★★
2. Talkin' New York ★★★★
3. In My Time Of Dyin' ★★★
4. Man Of Constant Sorrow ★★★
5. Fixin' To Die ★★★
6. Pretty Peggy-o ★★★
7. Highway 51 ★★★
8. Gospel Plow ★★★
9. Baby Let Me Follow You Down ★★★★
10. House Of The Risin' Sun ★★★★
11. Freight Train Blues ★★★
12. Song To Woody ★★★★★
13. See That My Grave Is Kept Clean ★★★

Label: Columbia
Production: John Hammond

Enregistré: 20-22 novembre 1961, à Columbia Recording, New York
Personnel: Bob Dylan (guitare, harmonica, chant)
Meilleurs classements: US –; UK 13 (en 1965)

DATE DE SORTIE
27 MAI
1963

THE FREEWHEELIN' BOB DYLAN

Un nouveau maître s'empare calmement, mais fermement, du monde au nom d'une nouvelle génération.

PAR JIM WIRTH

BOURRÉ D'UNE FAÇON qui peut se comprendre des deux côtés de l'Atlantique, Bob Dylan vient récupérer le Tom Paine Award le 13 décembre 1963, lors du dîner annuel de la Déclaration des Droits de l'Emergency Civil Liberties Committee. Profondément mal à l'aise à l'idée de recevoir le prix pour sa supposée contribution à des causes radicales, Dylan (22 ans) entreprend de gâcher la soirée.

S'étant maladroitement moqué des chauves de la vieille gauche, les huées s'intensifient quand il exprime sa sympathie envers les pulsions parricides de Lee Harvey Oswald, qui a abattu John F. Kennedy vingt-deux jours plus tôt. *"Pour moi, il n'y a plus de noir ou de blanc, de gauche ou de droite,* peste Dylan, sifflant la fin de sa censée carrière de chouchou des radicaux. *Il n'y a que le haut et le bas, le bas est très près du sol et j'essaie d'aller vers le haut sans penser à des futilités comme la politique."*

Si son premier album doit beaucoup à Woody Guthrie (couvre-chef arboré sur la pochette compris) et à la tradition américaine d'écriture radicale, *The Freewheelin' Bob Dylan* immortalise le fait de couper ses liens à l'ancien monde. Patchwork de morceaux issus de huit séances étalées sur un an, il montre un artiste en transit rapide, qui affine et redéfinit. Quand, par crainte de poursuites, Columbia écarte "Talkin' John Birch Blues" du tracklisting à la dernière minute, alors que les premiers exemplaires partent vers les bacs, Dylan et son nouveau manager Albert Grossman en profitent pour jeter dans les poubelles de l'histoire trois autres chansons rétrogrades – "Rocks And Gravel", "Let Me Die In My Footsteps", "Gamblin' Willie's Dead Man's Hand". Ils les remplacent par "Talkin' World War III", "Masters Of War", "Girl From The North Country" et "Bob Dylan's Dream" –, ce qui revient à troquer des arcs longs contre des lance-roquettes.

Comme l'a bafouillé Dylan à ce fameux dîner : *"Ça m'a pris longtemps pour devenir jeune, et à présent je me considère jeune et j'en suis fier."* Et si le premier album de l'âge d'or de Dylan comprend un reportage folkeux démodé ("Oxford Town") et quelques faux traditionnels ("Down The Highway", "Bob Dylan's Blues"), il capture l'instant grâce à sa fixation sur la jeunesse.

"Combien de routes un homme doit-il parcourir avant qu'on ne le qualifie d'homme ?" demande Dylan au début de "Blowin' In The Wind", s'emparant calmement, mais fermement, du monde, au nom d'une nouvelle génération. "Masters Of War" reprend le même thème – mais d'une manière telle que Peter, Paul And Mary auraient eu du mal à en faire un numéro un. Les monstres de l'ère nucléaire, présume Dylan, ne viennent ni de gauche ni de droite, mais du cynisme des dépassés en phase terminale.

> *THE FREEWHEELIN' BOB DYLAN* IMMORTALISE UN ARTISTE EN TRANSIT RAPIDE, QUI AFFINE ET REDÉFINIT

Les radicaux pleins d'espoir ont peut-être vu en "Masters Of War" et "A Hard Rain's A-Gonna Fall" les deux déclarations politiques de Dylan les plus fortes à ce jour – ripostes apocalyptiques à la crise des

missiles de Cuba d'octobre 1962 et au spectre de l'équilibre de la terreur –, mais cette dernière en particulier est bien plus bizarre que ça. Une partie de son imagerie est parfaite pour un bestiaire d'hiver nucléaire *("J'ai vu un nouveau-né entouré de loups", "J'ai rencontré une jeune femme dont le corps brûlait")*, mais imite aussi le délire fiévreux de l'Apocalypse – *"J'ai rencontré un homme blanc marchant avec un chien noir", "J'ai rencontré une jeune femme, elle m'a donné un arc-en-ciel"*. Les mots sont incohérents, le langage est divin ; voyez combien d'années il a fallu pour qu'un autre artiste "pop" écrive une phrase aussi nébuleuse et intimidante que : *"Où noir est la couleur, où aucun est le nombre"* et émerveillez-vous. Il y a des choses médiocres sur *Freewheelin'*, mais la joie turbulente de "Honey, Just Allow Me One More Chance", "I Shall Be Free" et "Talkin' World War III Blues" sont l'œuvre d'un Bob Dylan qui disparaîtra bientôt. *"Quand il a débuté, il était drôle – un mélange de Woody Guthrie et de Harpo Marx, avec une bonne dose de lui-même comme liant"*, s'est souvenue Suze Rotolo, sa petite amie d'alors qui figure sur la pochette. *"Il utilisait cet humour pour attirer le public. Au fil du temps, la technique n'était plus nécessaire."*

Le Bob Dylan qui émerge fin 1963 est un artiste qui semble ne pas éprouver le besoin d'être aimé. Regardez cette pochette si évocatrice ; en dépit de tout l'optimisme de la jeunesse affichée en ce matin neigeux à New York, voilà un homme qui marche et a l'air très ambivalent envers quiconque mettra la main sur lui. Cette distance est au centre des deux extraordinaires chansons d'amour de *Freewheelin'*. "Girl From The North Country", portrait sombre apparemment inspiré par plusieurs petites amies (Echo Helmstrom ? Bonnie Beecher ?), met un ancien amour sur un piédestal poussiéreux. Si le langage est recherché *("Si tu pars quand les flocons de neige font rage/ Quand les rivières gèlent et l'été s'achève")*, il n'exprime ni joie, ni remords mais plutôt une volonté de mettre de côté des choses puériles. Tout mouvement émotionnel est à des kilomètres sous la surface de "Don't Think Twice, It's Alright". Réponse furieuse de Dylan à la *"trahison"* de Rotolo partant étudier en Italie, elle possède la passion des anciennes ballades, soigneusement dissimulée sous un masque d'indifférence. *"Inutile d'allumer ta lumière, chérie*, chante-t-il, blessé et douloureusement cool. *Je suis du côté sombre de la route."*

Et c'est au final là où va se placer Dylan alors que sa carrière accélère. Doucereux, distant, détestable, inconnaissable. Héritier de personne, chéri de personne ; maître de son destin.

L'ALBUM THE FREEWHEELIN' BOB DYLAN

1. Blowin' In The Wind ★★★★
2. Girl From The North Country ★★★★★
3. Masters Of War ★★★★★
4. Down The Highway ★★★
5. Bob Dylan's Blues ★★★
6. A Hard Rain's A-Gonna Fall ★★★★★
7. Don't Think Twice, It's Alright ★★★★★
8. Bob Dylan's Dream ★★★★
9. Oxford Town ★★★
10. Talkin' World War III Blues ★★★
11. Corrina, Corrina ★★★★
12. Honey, Just Allow Me One More Chance ★★★
13. I Shall Be Free ★★★

Label: Columbia (US)/ CBS (UK)
Production: John H Hammond, Tom Wilson
Enregistré à: Columbia Records, Studio A
Personnel: Bob Dylan (guitare, harmonica, claviers, chant), Howie Collins (guitare), Leonard Gaskin (basse), Bruce Langhorne (guitare), Herb Lovelle (batterie), Dick Wellstood (piano)
Meilleurs classements: UK 1; US 22

DATE DE SORTIE
10 FÉVRIER
1964

THE TIMES THEY ARE A-CHANGIN'

La brève et légendaire apothéose de Dylan, le chanteur engagé. *"Garde les yeux grands ouverts/L'occasion ne reviendra pas…"*

PAR PETER WATTS

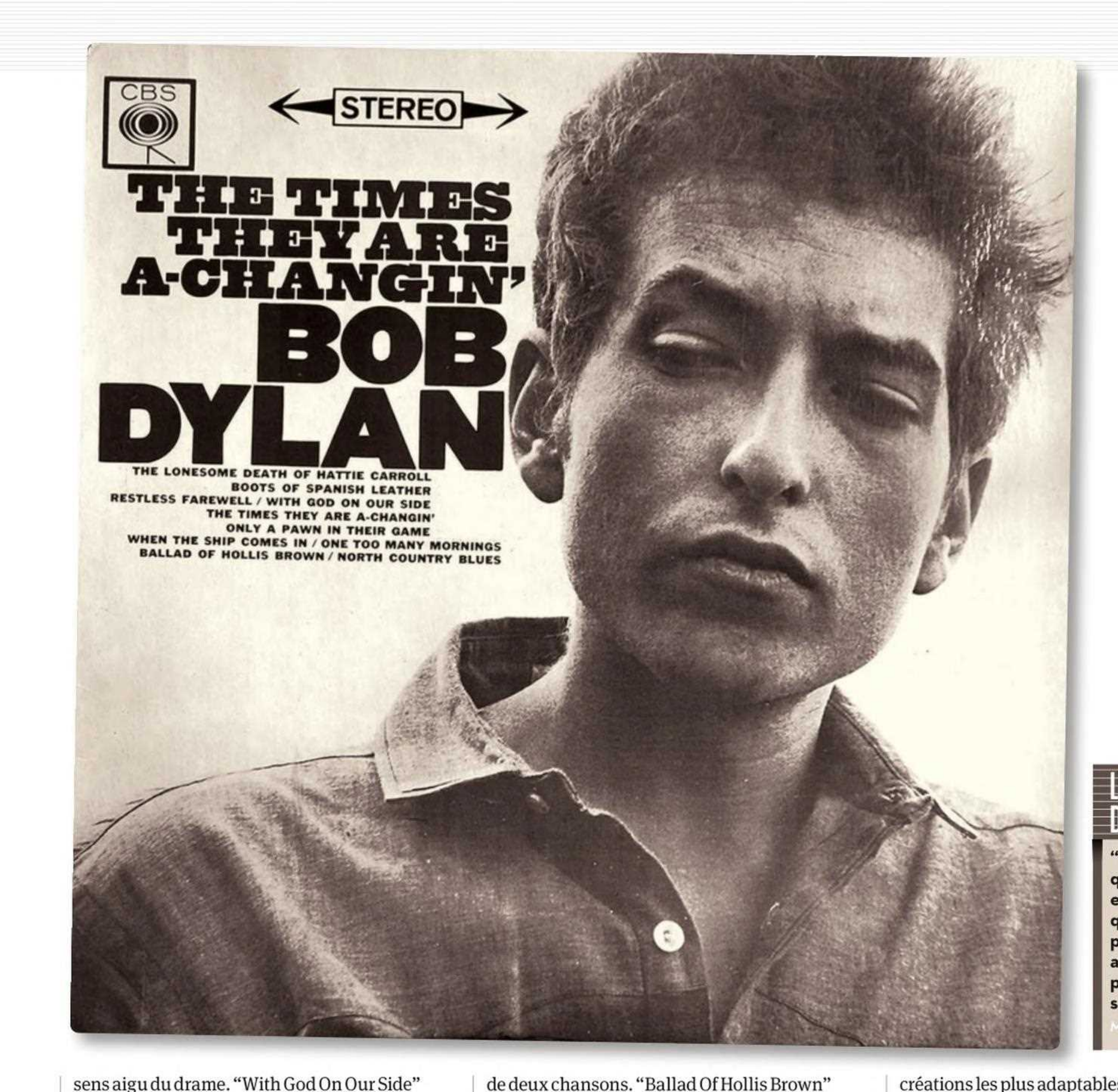
LE 28 AOÛT, 1963, Bob Dylan fait une pause dans l'enregistrement de son troisième album pour jouer à l'un des événements les plus importants du siècle. À la Marche sur Washington, Martin Luther King fait un rêve et Dylan confirme son rôle de conscience sociale de l'Amérique blanche, lançant des accusations depuis la tribune de la musique populaire avec deux chansons du prochain disque qui parlent d'appel à la justice selon Luther King et d'égalité raciale. *The Times They Are A-Changin'* sera l'album le plus politisé de sa carrière, mais son choix de morceaux à Washington montre son refus d'être mis dans la case de chanteur engagé docile.

"When The Ship Comes In" a l'air d'un simple hymne à la réforme, bourré de métaphores nautiques et de jubilation devant les ennemis vaincus. Il s'accorde avec l'humeur de la foule, même si Dylan l'a écrit quand quelqu'un a été grossier avec lui dans un hôtel. "Only A Pawn In Their Game" est plus complexe, se lamentant du meurtre récent du militant pour les droits civiques, Medgar Evers, plaçant le crime dans un contexte plus large, absolvant presque le coupable pour attirer l'attention sur le rôle de la police et des politiciens qui montent pauvres Blancs et Noirs les uns contre les autres. Cynique et profondément moral, simple et ambigu, ce n'est pas un choix populaire auprès du public à Washington. Dylan, l'éternel poil à gratter, s'irritant contre le joug des conventions et des attentes, ne se reproduira pas souvent à ce type d'événements. Après *The Times They Are A-Changin'*, il va rarement commenter la politique contemporaine de façon aussi claire. Ce chapitre est fermé.

Washington a un impact indéniable sur l'humeur de colère constante de l'album, qui s'écarte peu de la palette folk. La première chanson, "The Times They Are A-Changin'", écrite peu après la marche, est conçue comme une déclaration de Dylan sur les droits civiques, une suite à "Blowin' In The Wind". Sur la ballade aux *"couplets courts et concis qui s'empilent l'un sur l'autre de façon hypnotique"*, comme il l'explique plus tard, on l'entend avertir les auteurs, critiques, sénateurs, élus, mères et pères que le changement arrive. *"Ne critiquez pas ce que vous ne comprenez pas, vos fils et filles échappent à votre autorité,"* entonne-t-il tel le *Joueur de flûte* du Minnesota, assez précis pour semer la consternation, sans ajouter de détails datant la chanson. Une de ses premières interprétations live a lieu le soir après l'assassinat de JFK. À la surprise de Dylan, le public réagit avec enthousiasme, faisant de lui le porte-étendard du conflit entre générations pour le reste d'une décennie turbulente.

AU MILIEU DE LA POLITIQUE, DYLAN TRAITE DE CHOSES PERSONNELLES AVEC DEUX JOLIES CHANSONS D'AMOUR

"The Lonesome Death Of Hattie Carroll", chanson la plus puissante de l'album, qui parle d'une barmaid noire tuée en février 1963 par un riche ivrogne blanc, William Zantzinger, est aussi influencée par Washington. Le procès se conclut le jour de la marche et Zantzinger est jugé coupable d'homicide involontaire et condamné à une amende de $500 et une peine de six mois, reportée de trois semaines pour qu'il puisse récolter du tabac. Outré, Dylan raconte les détails de l'affaire dans une chanson qui demeure magnifique de fureur contenue et de



LE VERDICT DE LA CRITIQUE

"Sa voix a une qualité hypnotique et un bon goût inné qui ne s'apprend pas. Clairement, il a du chemin à faire pour réaliser tout son potentiel."

MM, 1er AOÛT 1964

sens aigu du drame. "With God On Our Side" date du printemps 1963 et pourfend avec soin les croyances très ancrées de l'exception américaine, et Dylan évalue divers conflits, notant que les USA affirment toujours être du côté du bien, se demandant si Judas se disait la même chose et si cela suffira pour échapper à l'anéantissement nucléaire. La mélodie est empruntée à un traditionnel irlandais, "The Merry Month Of May", adapté par Dominic Behan pour son hymne national irlandais, "The Patriot Game". Behan accuse Dylan de plagiat ; Dylan aborde ce problème constant de façon oblique dans ses notes de pochette : *"Oui, je suis un voleur d'idées... un mot, un air, une histoire, une phrase ; des clés dans le vent pour déverrouiller mon esprit."*

C'est un signe de plus que Dylan mûrit. Pour la première fois, il écrit ses notes de pochette, fascinantes et pleines de digressions bien sûr, et c'est aussi la première fois qu'il n'enregistre que des originaux, accusations de plagiat mises à part. Tout tombe en place à New York en deux séries de séances à deux mois d'écart. En août 1963, trois sessions produisent cinq chansons ; trois autres livrent cinq morceaux en octobre 1963. Plusieurs chefs-d'œuvre sont écartés, dont "Percy's Song" et "Lay Down Your Weary Tune".

La pauvreté et ses implications sont le sujet de deux chansons. "Ballad Of Hollis Brown" est captivante et gothique, avec du simple flatpicking blues et l'histoire d'un homme rendu fou par la faim et la soif des siens au point de les tuer. "North Country Blues" a des airs de récits à la Guthrie où une femme se lamente de la destruction d'une ville minière. Dylan y attaque déjà la mondialisation *("C'est bien moins cher/Dans les villes d'Amérique du Sud/Où les mineurs travaillent pour presque rien").*

Au milieu de la politique, Dylan traite de choses personnelles avec deux chansons d'amour, sans doute inspirées par sa relation avec Suze Rotolo, qui se brise sous diverses pressions, dont sa liaison avec Joan Baez. Le triste "One Too Many Mornings" est un beau morceau sur la fin d'un amour et le narrateur regarde en arrière avec philosophie – *"Tu as raison de ton point de vue/ Et moi du mien."* Léger en apparence, mais ce sera l'une des créations les plus adaptables de Dylan. Sur "Boots Of Spanish Leather", avec ses accents doux à la "Scarborough Fair" et son fingerpicking, on trouve le narrateur et son amie échangeant des lettres à longue distance, ce qui fait retomber leur passion, une douleur dissipée par l'achat de nouvelles chaussures. C'est la seule trace d'humour sur le disque.

Dylan le conclut avec sa déclaration la plus personnelle. Basée sur une chanson folk celte, "Restless Farewell" est une réponse directe aux critiques. Dylan demande à être lavé de tout blâme alors qu'il s'éloigne de *"chaque fille que j'ai pu blesser"* et de *"chaque cause que j'ai pu défendre"*. Il finit sur ce qui pourrait être une devise : *"Je prendrai position/Et resterai comme je suis/Et dirai adieu en m'en foutant."* Et là-dessus, Dylan referme le livre de sa phase de chanteur engagé, même s'il faudra plusieurs années au reste du monde pour le saisir.

L'ALBUM THE TIMES THEY ARE A-CHANGIN'

1. The Times They Are A-Changin' ★★★★★
2. Ballad Of Hollis Brown ★★★★
3. With God On Our Side ★★★★★
4. One Too Many Mornings ★★★★★
5. North Country Blues ★★★
6. Only A Pawn In Their Game ★★★★★
7. Boots Of Spanish Leather ★★★★
8. When The Ship Comes In ★★★
9. The Lonesome Death Of Hattie Carroll ★★★★★
10. Restless Farewell ★★★

Label: Columbia

Production: Tom Wilson
Enregistré à: Columbia Studios, New York
Personnel: Bob Dylan (chant, guitare, harmonica)
Meilleurs classements: UK 4; US 20

"Je n'aime pas voir les gens malheureux."

Dans un hôtel luxueux de Mayfair, un Bob Dylan étonnamment franc se confie à MAX JONES. À l'ordre du jour : succès, authenticité, impact de New York – et le fait de ne pas plaire à tout le monde. *"Je suis bon, doux, gentil, je ne veux de mal à personne*, proteste-t-il, *mais les gens me décortiquent…"*

À L'HEURE DU déjeuner, avant son concert complet au Royal Festival Hall, je viens voir Bob Dylan. Le chanteur, guitariste, harmoniciste américain de 23 ans, auteur de morceaux un peu plus profonds que le niveau "*Yeah, yeah, yeah*", me reçoit avec cordialité et une bouteille de beaujolais.

Compte tenu de la critique sociale violente de bon nombre de ses chansons, c'est incongru de le rencontrer dans le cadre d'un hôtel à Mayfair. D'autant qu'il porte un jean, des bottes et une veste en cuir. Il est conscient de l'incongruité. Nous en discutons, ainsi que d'écriture et de chant, de livres, de pièces et de la scène folk anglaise.

Voici une partie de ce qu'il a à dire…

"Je ne sais rien de la scène folk ici, rien du tout. Je suis allé dans un club quand j'étais à Londres en 1962, mais pas longtemps. Je connais certains de vos auteurs et acteurs. Qui en particulier ? Ewan MacColl. J'aime beaucoup sa plume.

"J'aime écrire et j'aime les auteurs. Len Chandler, un de mes amis qui écrit, est doué. Un de ces jours, je vais peut-être chanter un de ses morceaux. Mais je n'en connais pas toutes les paroles. Pour l'instant, je ne chante que mes compositions. Et quelques traditionnels.

"Tu me demandes si j'ai des difficultés à produire des chansons. Elles viennent me restent en tête parfois – longtemps même. Je ne les écris qu'au moment venu. Les paroles arrivent en premier, puis j'ajoute un air ou quelques accords. Je ne suis pas vraiment doué pour la musique. Pour moi, les chansons peuvent enfermer, je n'en écris pas tant que ça.

"J'ai écrit beaucoup de choses sans structure, seulement parce que j'aime les chanter. 'Hard rain's a-gonna fall'*… J'ai noté les paroles sur un bout de papier. Mais il n'y avait pas d'air allant avec, donc j'ai joué des accords sans mélodie. Je me moque de définir ce que je fais. D'autres personnes semblent avoir du mal à le faire.*

"Oui, j'aime l'écriture. C'est principalement ce que je fais, écrire… ça me maintient en éveil. J'ai écrit une pièce, enfin, je travaille dessus quand j'ai du temps, mais je ne l'ai pas encore achevée. J'en ai écrit deux ou trois, et je n'en suis pas satisfait. Elles n'ont pas été jouées. Est-ce que j'en ai envie ? Pas maintenant.

"Je ne peux pas te dire grand-chose sur celle que j'écris. C'est une sorte de labyrinthe. Simplement un groupe de gens qui jouent pour rire, jouent vraiment, essaient de jouer entre eux, qui te parlent, parlent de toi, au-dessus et en dessous de toi.

"Pendant ce temps, ils essaient de survivre en se souciant d'avoir quelque chose à faire avec les gens. C'est en grande partie de l'écriture inconsciente. Il n'y a pas de titre.

"Tu savais que je fais trois livres avec un photographe ? Il s'appelle Barry Feinstein, c'est l'époux de Mary, de Peter, Paul And Mary. Ça fait dix ans qu'il prend des photos. On aurait dû finir le premier il y a un moment, mais il ne sera pas prêt avant l'automne. Ce sont juste des photos et je vais écrire des textes qui coïncident avec, vont dans la même direction.

"Toutes les photos ont été prises à Hollywood : il y a de tout, une image entière d'Hollywood depuis ce beau panneau sur la colline, Marlon Brando parlant à quelqu'un qui tient une pancarte disant 'Nigger lover'*. J'aime ce photographe et prendre des photos de moi.*

"Pour répondre à ta question sur le fait de chanter des traditionnels : je l'ai fait. Je reprenais des traditionnels et de la country et, un jour, j'ai joué du piano rock'n'roll. Oh, oui, j'ai joué dans des groupes de R&B. J'ai changé en débarquant à New York… Tu vois, New York pour moi ! Il faut y aller et se laisser happer. C'est comme ça que j'ai changé. J'ai tout apprécié. Ça m'a appris à tout aimer, et ça continue. Tout vaut la peine d'être écouté, d'être chanté ou d'être considéré. J'ai appris ça. J'ai rencontré des gens là-bas, j'étais conscient des gens et pourtant, j'en suis sorti en étant très inconscient et pas du tout coupable de quoi que ce soit.

"Je n'ai aucune culpabilité, mais dire ça, c'est comme de dire que je suis coupable. Si quelqu'un est tué, qui doit dire qui a tiré ? Et pourquoi ? Il a simplement tiré parce qu'il était tendu. Chacun réagit à ce qu'il connaît, à ce qu'on lui a appris, à ce qu'il a rencontré. On lui a appris qu'il n'y avait qu'une voie ; il a été étouffé. Il va avoir peur dès qu'il voit quelque chose de différent. Nous devons demander pourquoi ces gens l'ont étouffé et lui ont appris ça. Ils ont leurs raisons aussi.

"Quant à cet hôtel, on l'a réservé pour moi. Il n'est pas mal. Mais en dehors de ces chambres, le bar est le seul endroit où je peux aller sans porter de cravate, il n'y a pas de raison philosophique profonde à ne pas en mettre une. Je n'en ai simplement pas.

"Non, je n'ai pas non plus de Ferrari. Je ne m'encombre pas avec des idées de succès. J'aurais une Ferrari si j'en avais le besoin et les moyens.

"Je sais qu'on ne peut pas plaire à tout le monde. On sait qu'il y en aura toujours un pour vous critiquer. Il va trouver un truc qui ne va pas. Je suis bon, doux, gentil, je pense – je ne veux de mal à personne ; mais les gens me décortiquent. Soit ils m'aiment, soit ils me défoncent. On m'attaque souvent, mais j'aime qu'on me critique pour une raison curieuse.

"Cette question sur les chanteurs anglais reprenant des morceaux étrangers, du blues, etc. : je pense que si un Anglais veut chanter un blues du Sud, c'est génial. Si tu en as envie, vas-y. Qui doit le réguler ? Qui peut dire que c'est interdit ? Qui sait si ça se tente ou pas ? Il faut essayer beaucoup de choses pour savoir qui on est. Sinon, on se ferme des portes.

"Ce sont les gens qui ne le font pas et qui respectent les règles qui causent les problèmes. La vie est trop courte pour se soucier qu'un homme chante un morceau que son grand-père n'aurait pas chanté.

"Si un chanteur anglais est content de reprendre une ballade du Sud, je préfère le voir heureux que de l'entendre faire autre chose et de se sentir mal. Je n'aime pas voir les gens malheureux.

"L'authenticité ? Je sais reconnaître la folk authentique. Mais quelle différence ça fait ?"

MICHAEL OCHS ARCHIVES/GETTY IMAGES

Photo de promo pour *The Times They Are A-Changin'*, janvier 1964.

DATE DE SORTIE
8 AOÛT 1964

ANOTHER SIDE OF BOB DYLAN

La voix d'une génération abdique. Un adieu rapide, imprégné de beaujolais, à Suze Rotolo, et de la folk acoustique.

PAR TOM PINNOCK

SI LE SPECTRE de Bob Dylan, chanteur engagé, hante encore la culture populaire aujourd'hui, l'homme est, dès 1964, passé à autre chose. La nature exacte de son incarnation n'est pas claire, pourtant ; pour lui non plus, sans doute.

"Je ne veux plus écrire pour les autres – être un porte-parole, dit-il au *New Yorker* cette année-là. *Dès maintenant, je veux écrire ce qui est en moi et, pour le faire, je vais me remettre à écrire comme quand j'avais 10 ans – tout doit sortir naturellement."*

Les morceaux qu'il compose pour son quatrième album s'éloignent donc des histoires oppressantes de victimes d'injustice et d'attaques acides contre l'establishment. À la place, il y a des paroles personnelles, l'examen avec des détails caustiques de ses relations ; des strophes d'émerveillement mystique, plus ambitieuses et ambiguës que celles que le jeune songwriter a déjà écrites ; et même des paroles d'agitprop pleines d'humour. Mais, comme il le dit au *New Yorker*, il n'y a pas *"de chansons de dénonciation"* (enfin, une peut-être).

Ces nouveautés dans l'écriture de Dylan arrivent avec une autre expérimentation dans sa vie. Il a pris du LSD pour la première fois début 1964 et, n'étant plus avec Suze Rotolo et dans une relation sporadique avec Joan Baez, il est coupé de pas mal de celles qui l'ancraient.

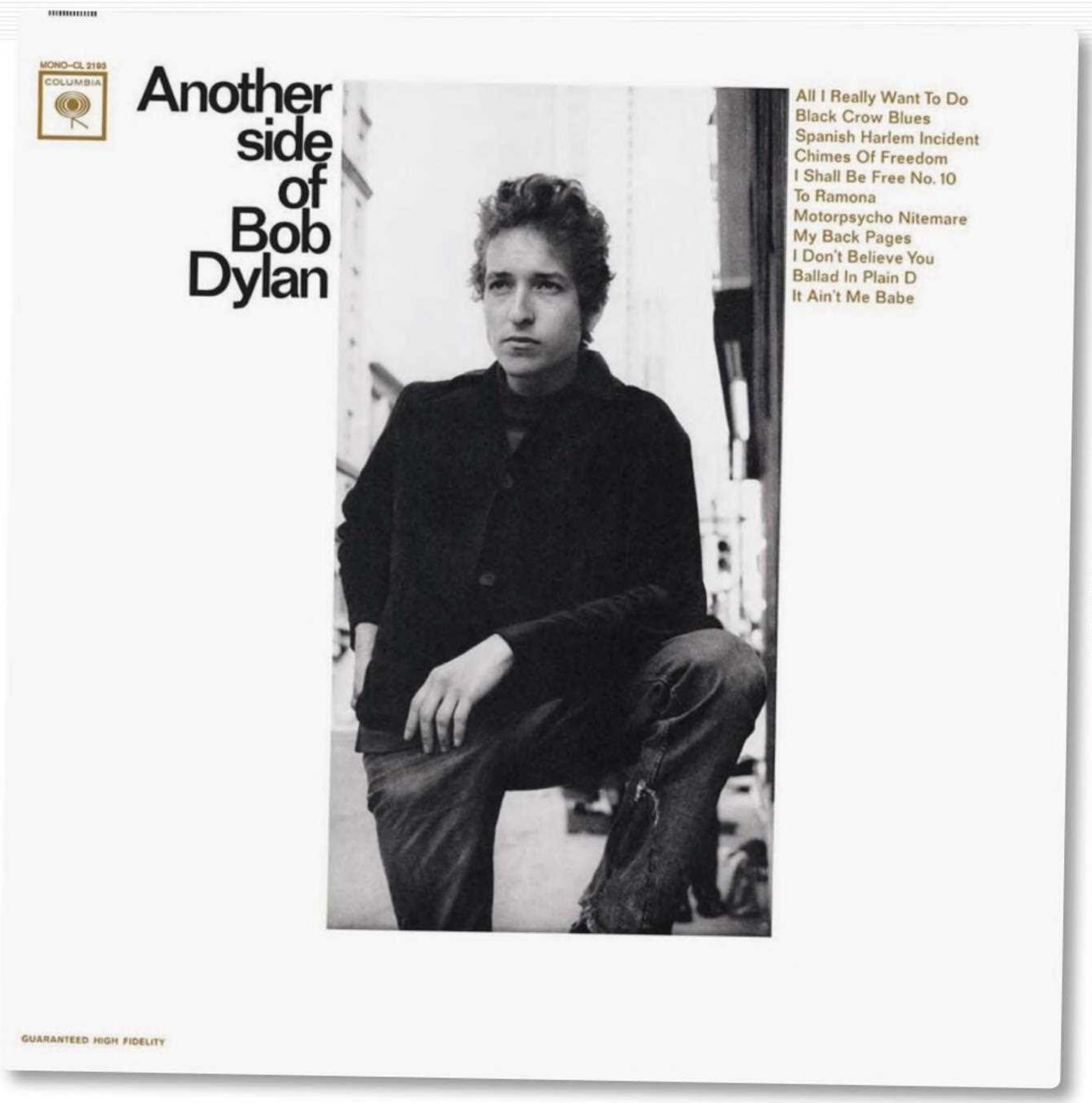
"J'étais très, très tendu, a-t-il dit en 1966, au sujet de cette période. *J'étais réellement très tendu."*

Quittant Greenwich Village, il voyage aux USA, puis part en Europe avec Nico et se retrouve en Grèce, où il écrit une poignée de nouvelles chansons dans une villa à Vouliagmeni. Les expérimentations continuent à son retour en Amérique. Si *Freewheelin'* et *Times* ont été enregistrées au cours de plusieurs séances, Dylan met *Another Side* en boîte en une nuit, travaillant de 19 h 30 à 1 h 30 le 9 juin 1964, avec l'aide d'une bouteille de beaujolais. Par moments, l'album laisse voir ses origines bâclées. Durant ces 50 minutes, il aurait pu se passer du brut "Black Crow Blues" et de "Motorpsycho Nitemare" et les remplacer par d'autres composés à l'époque comme "I'll Keep It With Mine" – écrit pour Nico, puis enregistré sur son premier album en 1967, *Chelsea Girl* – ou "Mr Tambourine Man" (immortalisé le 9 juin avec Ramblin' Jack Elliott dans les chœurs).

Another Side démarre en force, avec son titre le plus immédiat, "All I Really Want To Do". Enregistré en une prise, il introduit un Dylan plus détendu et ludique, avec du yodel et des rimes subtiles dans ses paroles. *"Je ne vais pas t'entraver/ Te choquer, te frapper ou t'enfermer,"* chante-t-il (sans conviction), tentant de convaincre une femme qu'il ne veut que son amitié. *"T'analyser, te catégoriser/Te finaliser ou te publiciser..."*

Les quelques morceaux suivants font étalage des divers styles du LP. "Spanish Harlem Incident" est une brève et captivante histoire de coup de foudre avec une gitane, tandis que l'éblouissant "Chimes Of Freedom" est une épopée hallucinée et une étape vers un chef-d'œuvre comme "Visions Of Johanna". *"Au cours du martèlement fou et mystique de la grêle violente/Le ciel tonnait ses poèmes en pure merveille,"* entonne Dylan – sans doute inspiré par un trip – sur un cycle infini de guitare grattée, à l'effet captivant. Vient ensuite le charabia de "I Shall Be Free No 10", truffé de références à Cassius Clay, Barry Goldwater, aux *"Russes"* et à un singe *"très funky"*. Si son style stoned et écrit au fil de la pensée fait écho au plan de Dylan – *"Tout doit*

LE DERNIER LP ACOUSTIQUE DE DYLAN PENDANT TRENTE ANS MARCHE SELON SES RÈGLES… UN VRAI ALBUM DE TRANSITION



LE VERDICT DE LA CRITIQUE

"Ça ne se discute pas, Dylan est différent. Il chante souvent faux. Il geint et a la diction pâteuse (une sorte de Marlon Brando chantant). Son jeu d'harmonica et de guitare sonne comme s'il était en train d'apprendre. Pourtant, il transmet ses messages avec une sincérité qui force à écouter."

ALLEN EVANS, *NME*, 4 DÉCEMBRE 1964

sortir naturellement" –, le morceau suivant, "To Ramona", est meilleur, test à blanc pour des chansons tendres et plus personnelles telles que "I Want You" ou "Lay Lady Lay". Les paroles et l'interprétation de cette valse folk, apparemment adressée à Baez, sont enchanteuses, même si Dylan tâtonne à la jouer et que les cordes aiguës de sa guitare acoustique sont désaccordées.

La face B débute avec le grinçant "Motorpsycho Nitemare", avant d'arriver au passage le plus important du disque. Repris de façon mémorable par les Byrds, le mélancolique "My Back Pages" est un exemple frappant de la nouvelle direction de Dylan. Si son refrain central, *"mais j'étais bien plus vieux alors, je suis plus jeune que ça aujourd'hui"* semble le distancier de son rôle de *"voix d'une génération"*, les couplets sont gorgés d'images brillantes, de phrases débordant d'un vers à l'autre. *"Des mensonges disant que la vie est noire et blanche/Émanaient de mon cerveau, j'ai rêvé..."* chante-t-il, peut-être inspiré par les couplets évocateurs de son nouveau héros, Arthur Rimbaud.

Les deux chansons suivantes passent du politique au personnel, avec des résultats mitigés. "I Don't Believe You (She Acts Like We Never Have Met)" dissèque une aventure d'un soir et le rejet qui s'ensuit – mais puisqu'il s'agit de Dylan, l'intention n'est pas claire. Il serait cependant difficile de mal interpréter "Ballad In Plain D". Examinant de façon épique sa séparation d'avec Rotolo, Dylan passe plus de huit minutes à pointer du doigt Carla, la *"sœur parasite"* de son ex, et leur mère, faisant écho à la chanson folk, "The Twa Sisters". Si cela correspond à son idée d'écriture plus *"naturelle"*, "Ballad..." est une expérience pénible, alors que Dylan raconte les dernières disputes du couple en détail durant treize couplets excoriants. Il semble que la plaie béante de cette chanson a même été trop dure pour Dylan qui, des années plus tard, a admis : *"Je dois avoir été un vrai con pour avoir écrit ça"*. Comme pour le plus gros de *Another Side*, il s'accompagne d'une seule piste de guitare acoustique grattée et tâtonnante, en raison de la nouveauté des chansons.

Joué avec plus d'assurance que beaucoup des autres titres, et montrant pour une fois son étendue vocale, "It Ain't Me Babe" est sans doute le titre le plus pérenne ici. Adieu mid-tempo, en apparence sincère, à une petite amie, Rotolo vraisemblablement (ou un autre rejet de l'étiquette de *"voix d'une génération"*?), il saisit avec maturité la confusion de la relation, même si le message se résume au fond à *"Ce n'est pas toi, c'est moi."* Bien que s'attirant des critiques pour ses interprétations brutes, son manque de focus et un sentiment de *"trahison"* (une accusation bizarre avec le bénéfice du recul pour cette dernière), *Another Side*, le dernier LP acoustique de Dylan pendant trente ans, marche selon ses règles, montrant vraiment la nouvelle dimension qu'il est censé révéler. Album de transition dans une carrière jonchée d'albums de transition, les avancées et les impasses rencontrées par Dylan durant sa création vont influer sur son travail pendant des années.

Mais avant cela, moins d'un mois après la sortie de *Another Side*, Dylan va rencontrer de grands fans, leur faire découvrir la marijuana et encourager leur leader, John Lennon, à explorer sa propre psyché. À son tour, l'influence que la musique des Beatles et du rock'n'roll en général aura sur Dylan va bientôt devenir apparente.

L'ALBUM ANOTHER SIDE OF BOB DYLAN

1. All I Really Want To Do ★★★★
2. Black Crow Blues ★★
3. Spanish Harlem Incident ★★★
4. Chimes Of Freedom ★★★★★
5. I Shall Be Free No 10 ★★
6. To Ramona ★★★
7. Motorpsycho Nitemare ★★
8. My Back Pages ★★★★
9. I Don't Believe You (She Acts Like We Never Have Met) ★★
10. Ballad In Plain D ★★★
11. It Ain't Me Babe ★★★★★

Label: Columbia
Production: Tom Wilson
Enregistré à: Columbia Studios, New York
Personnel: Bob Dylan (chant, guitare, harmonica, piano)
Meilleurs classements: UK 8; US 43

DATE DE SORTIE
22 MARS
1965

BRINGING IT ALL BACK HOME

"Frotte une autre allumette, repars à zéro !"
La révolution commence ici.

PAR ANDREW MUELLER

SI BOB DYLAN s'était retiré après avoir sorti ce cinquième LP, il serait encore considéré comme l'une des figures les plus importantes de la musique du XXe siècle. Si *Bringing It All Back Home* avait été son seul album, on prononcerait encore son nom avec admiration. C'est une distillation concise et complète des contradictions géniales de Dylan : hargneux et fantaisiste, sarcastique et passionné, personnel et politique, acoustique et électrique. Quand *Uncut* a classé ses quarante meilleurs titres de Dylan en 2002, sept de ces onze chansons en ont fait partie.

C'est l'opposition de l'acoustique et de l'électrique qui attire aussitôt l'attention, et pas toujours l'appréciation. Les quatre précédents albums *unplugged* ont attiré autour de lui une foule de fans adorateurs – une cohorte alors, et encore aujourd'hui, pas forcément connue pour une interprétation généreuse de sa tradition. Dylan présente *Bringing It All Back Home* comme un LP : la face A, sept titres enregistrés avec un groupe de rock électrique, et la face B, quatre ballades dans le mode troubadour acoustique plus familier. Pour une bonne partie du reste de l'année 1965, il va devoir pousser le volume des musiciens assez fort pour couvrir les huées de barbus à cardigan. L'année suivante, au *Manchester Free Trade Hall*, un mécontent va fameusement le comparer au traître le plus célèbre de l'histoire. Il est difficile de citer un album, de Dylan ou de quelqu'un d'autre, qui se complique autant les choses avec un premier morceau si dur à surpasser. "Subterranean Homesick Blues" est au fond une imitation de deux minutes et demie de Jack Kerouac chantant Chuck Berry. Mais c'est aussi un résumé suprêmement intelligent et malin des convulsions culturelles et politiques de l'Amérique du milieu des sixties, de la lutte pour les droits civiques *("Autant s'écarter de ceux qui tiennent une lance d'incendie")* au Vietnam *("Intègre l'armée si tu échoues")*, en passant par le mécontentement de la contre-culture envers la vie banlieusarde d'après-guerre *("Vingt ans de scolarité/Et ils te mettent dans l'équipe de jour")*. Il est aussi gratifiant de penser que la mise en garde contre le fait de porter des sandales est un *fuck* préemptif aux fans de folk coincés (des motivations similaires sont souvent avancées pour "Maggie's Farm", même s'il est aussi plausible de l'interpréter comme un rejet au sens large de la semaine de travail).

> S'IL S'ÉTAIT AGI DU SEUL ALBUM DE BOB DYLAN, ON PRONONCERAIT ENCORE SON NOM AVEC ADMIRATION

"Subterranean Homesick Blues" a été cité ou évoqué par de nombreux artistes, dont Radiohead en particulier sur "Subterranean Homesick Alien". La vidéo, tournée par DA Pennebaker derrière le Savoy Hotel à Londres, où Dylan brandit des cartes avec Allen Ginsberg et Bob Neuwirth au second plan, est sans doute l'une des plus imitées du rock. Des paroles *("Tu n'as pas besoin d'un météorologue pour savoir de quel sens vient le vent")* ont été cooptées par un groupe terroriste – les Weathermen – lors d'une vague d'attentats au début des années 1970.

La technique du monologue en association libre de "Subterranean Homesick Blues" est répétée au long de *Bringing It All Back Home* – souvent, mais pas exclusivement – pour rappeler à quel point Dylan peut être drôle quand il écrit. "On The Road Again", qui va bientôt servir de modèle à la carrière de Creedence Clearwater Revival, est une étude incompréhensible de la bohème urbaine qui va en deux sens. Il pourrait s'agir d'un Monsieur Tout-le-monde ne comprenant pas ce qui se passe

LE VERDICT DE LA CRITIQUE

"Certains observateurs de Dylan affirment que son dernier disque prouve que ses talents d'écriture s'épuisent. Si cette critique a une quelconque validité, il faut dire que les critiques de Bob sont eux aussi sur un terrain instable."

MM, 29 MAI 1965

"Plus Dylan juge ses messages importants, moins il y ajoute de mélodie. Avec ses philosophiques 'Gates Of Eden' et 'It's Alright Ma', il sacrifie la musique pour un style de quasi-monologue, donnant du poids aux mots, presque à la manière d'un politicien."

ALLEN EVANS, *NME*, 14 MAI 1965

("J'ai demandé quelque chose à manger/J'ai une faim de loup/On me donne du riz complet, des algues et un sale hot dog"). Ou d'un Dylan abattu, se demandant pourquoi tant de ses fidèles hippies ne peuvent pas garder leur cour propre *("Tu demandes pourquoi je n'habite pas là/Chérie, pourquoi tu ne déménages pas ?")*. "Bob Dylan's 115th Dream" fait un faux départ sur un fou rire, puis passe six superbes et ridicules minutes à expliquer ce qu'il a trouvé de si amusant : l'histoire des USA bredouillée par un fou, les représentant comme un cirque burlesque que le narrateur abandonne à un Italien arrivant *("Il dit qu'il s'appelle Colomb/J'ai juste dit : 'Bonne chance.'")*.

Les chansons de la face B sont par définition dépouillées, mais comptent parmi ses plus ambitieuses – jusqu'alors et sans doute de son répertoire. "Mr Tambourine Man" va bientôt être plus connu grâce à la reprise solaire des Byrds ; la version de Dylan est plus grave, communiqué d'un esprit souffrant d'épuisement physique et spirituel, implorant l'oubli (*"Avec toute la mémoire et le destin enfouis sous les vagues/Laisse-moi oublier aujourd'hui jusqu'à demain"* – pas étonnant que les Byrds aient abandonné tous les couplets sauf le second). "Gates Of Eden" est encore plus sombre et ressemble à quelque chose que Jérôme Bosch aurait pu faire s'il avait vécu cinq cents ans plus tard et joué de la guitare (*"Aladin avec sa lampe/Est assis avec les moines ermites utopiques/En amazone sur le Veau d'or"* etc.). Et "It's Alright Ma (I'm Only Bleeding)" est une magnifique dénonciation de sept minutes des hypocrisies modernes par un Holden Caulfield hyper-lettré, et reste l'un des morceaux les plus cités de Dylan.

Bringing It All Back Home contient certaines des meilleures chansons d'amour/sapages de réputation emblématiques de Dylan. "She Belongs To Me" est un billet doux ambigu à une poétesse insupportable – Joan Baez, Nico, Caroline Coon et l'imminente Mme Dylan, Sara Lownds, ont été suggérées. L'équilibre entre son chant ricanant et l'arrangement délicat est astucieux : il n'aime clairement pas beaucoup son sujet, mais s'aime encore moins pour l'apprécier autant. "Love Minus Zero/No Limit" est un éloge plus direct à Lownds, qu'il voit comme une sage sereine qui le sauve de lui-même *("Elle en sait trop pour se disputer ou juger")*. "It's All Over Now, Baby Blue", qui conclut l'album, est souvent vu – et repris – comme une autre lettre d'adieu empoisonnée, mais dans le contexte, il s'agit au moins autant d'un mémo qu'il s'adresse *("Frotte une autre allumette, repars à zéro !")*.

"Outlaw Blues" est de loin le morceau le plus insignifiant ici, blues générique avec des paroles semblant improvisées. À l'exception du deuxième couplet, qui pourrait compter les quatre vers les plus révélateurs du disque *("Je ne vais pas accrocher de tableau/Je ne vais pas accrocher de cadre/Je ressemble peut-être à Robert Ford/Mais je me sens comme un Jesse James")*. Au cas où un doute subsisterait, dès lors Dylan a l'intention de vivre selon ses propres règles, quel qu'en soit le coût.

L'ALBUM BRINGING IT ALL BACK HOME

1. Subterranean Homesick Blues ★★★★★
2. She Belongs To Me ★★★★
3. Maggie's Farm ★★★★
4. Love Minus Zero/ No Limit ★★★★
5. Outlaw Blues ★★★★
6. On The Road Again ★★★★★
7. Bob Dylan's 115th Dream ★★★★★
8. Mr Tambourine Man ★★★★★
9. Gates Of Eden ★★★★
10. It's Alright Ma (I'm Only Bleeding) ★★★★★
11. It's All Over Now, Baby Blue ★★★★★

Label: Columbia
Production: Tom Wilson
Enregistré à: Columbia Recording Studios, New York
Personnel: Bob Dylan (chant, guitare, harmonica, piano), John Hammond Jr (guitare), Al Gorgoni (guitare), Bruce Langhorne (guitare), Kenny Rankin (guitare), John Boone (basse), Bill Lee (basse), Joe Macho (basse), John Sebastian (basse), Paul Griffin (claviers), Frank Owens (piano), Bobby Gregg (batterie)
Meilleurs classements: UK 1; US 6

Face à la presse anglaise : Dylan au Savoy à Londres, le 27 avril 1965.

"Je ne fais que contester. Je conteste tout."

Ne suivez pas les leaders… Guitares électriques, infamie internationale et dylanmania sont au programme d'une série d'interviews et de conférences de presse houleuses et souvent surréalistes. Au cœur de cette folie, les noms de Bartók, Vivaldi, Porky Pig et même Donovan sont cités.

TIRÉ DU **MELODY MAKER** 27/03/1965

QUAND BOB DYLAN est venu la première fois en Angleterre il y a trois ans, sa visite est passée quasi inaperçue hors du milieu de la folk. À présent, grâce à quatre LP, il remplit l'Albert Hall en l'espace de deux jours.

Il semble que les ventes de billets de la tournée anglaise de Bob Dylan vont battre des records de vitesse selon les organisateurs locaux. Ce qui est un bon signe pour ceux qui voient en lui un des talents les plus créatifs de la scène folk depuis des années. Seules deux billetteries à Londres et Manchester ont ouvert pour l'instant. Et ont écoulé leurs billets deux fois plus vite que d'habitude.

À Londres, l'Albert Hall a commencé ses ventes le samedi. Le lundi à midi, il n'y avait plus que des places debout, et avant 16h, tout était plein. Les billets pour le Free Trade Hall à Manchester se sont arrachés tout aussi vite.

L'Albert Hall a une capacité d'environ 5 500 spectateurs, et le concert n'aura pas lieu avant le 10 mai. On parie que Dylan pourra encore attirer autant de monde dans le vaste auditorium de Kensington. L'organisateur de tournée Tito Burns travaille sur ce projet. *"Nous envisageons,* dit-il, *la possibilité de prolonger la tournée pour englober Belfast, Dublin et Glasgow, et espérons un autre concert à l'Albert Hall. Dylan se rend sur le Continent après son concert du 10 mai, puis nous espérons qu'il reviendra ici pour sept ou huit jours de plus."*

Il y aura peut-être une seconde chance pour les Londoniens déçus. Les prochaines billetteries ouvertes sont celles du City Hall de Sheffield et du De Montfort Hall de Leicester (vendredi). On conseille aux lecteurs de ce secteur désirant voir Dylan de ne pas tarder.

Au vu de l'agitation actuelle, il est amusant de penser que Bob Dylan était là en 1962 et est passé au Troubadour et dans d'autres clubs folk de Londres sans faire grande impression en apparence.

En de nombreux points, Dylan est une figure extraordinaire – une bonne dose de fantastique se glisse dans une chanson comme "A Hard Rain's A-Gonna Fall" – et attire les légendes et les notions fantaisistes. Ma conversation téléphonique avec lui s'est déroulée ainsi :

Il paraît que tu as sorti un disque qui marche très bien. Un single. *"Oh, vraiment ?"*

Oui, on m'a dit que c'est un succès incroyable, ça s'intitule "Subterranean Homesick Blues". De quoi parle-t-il ? *"Ce n'est qu'une petite histoire, vraiment. Ça ne parle de rien."*

L'as-tu enregistré spécialement en single ? *"Non. C'est un extrait de mon prochain album qui est sorti en avance. Je suis allé en studio. J'ai fait plusieurs morceaux – oh, environ douze chansons – et ils ont choisi celui-là."*

Je crois qu'il y a d'autres instruments sur le disque. Des guitares électriques et le reste. *"Oui, et certains de mes amis ont joué. Combien ? Ça varie. Je me souviens qu'il y avait beaucoup de gens, mais seuls quelques-uns ont joué à un moment. Je dirais cinq environ."*

Est-ce que ce hit, "Subterranean Homesick Blues", a déjà fait bouger les choses ?" *"Non."*

Réalises-tu qu'une sorte de culte s'est formé autour de toi, et que les Beatles ont fait l'éloge de ton travail ? *"Pas vraiment."*

As-tu remarqué le commentaire de George Harrison disant qu'ils admirent *"la façon de vivre à la Dylan"*. Qu'en penses-tu ? *"Je n'étais pas au courant. Je trouve ça assez bizarre."*

Et enfin, est-ce que les chanteurs folk américains sont accusés d'être commerciaux s'ils enregistrent ailleurs que sur un label folk spécifique ? *"Je n'en sais rien. Je ne connais pas de gens qui font ce genre de choses. Je ne fréquente pas de gens qui feraient ça. J'aime tout le monde, tu vois."*

Que penses-tu des Beatles – en tant qu'artistes et humains ? *"Oh, je trouve que ce sont les meilleurs. Ce sont des artistes et des humains."*

MAX JONES

TIRÉ DU **MELODY MAKER** 01/05/1965

BOB DYLAN A reçu un accueil de star à l'aéroport de Londres lundi soir. Une foule plutôt jeune d'environ 150 personnes a créé le chaos alors que le "poète folk" de 24 ans franchit la douane. Certains portent des chapeaux Bob Dylan ; d'autres montrent leur badge du CND, ont des carnets d'autographes et son dernier hit, "Subterranean Homesick Blues". Ils le portent – tirant sur ses cheveux et ses vêtements – jusqu'à une conférence de presse. Il a l'air un peu secoué, mais en rit. *"Ça va – ils ne m'ont pas fait mal. Ils m'ont juste coupé les cheveux. Je suis prêt à me saouler maintenant !"*

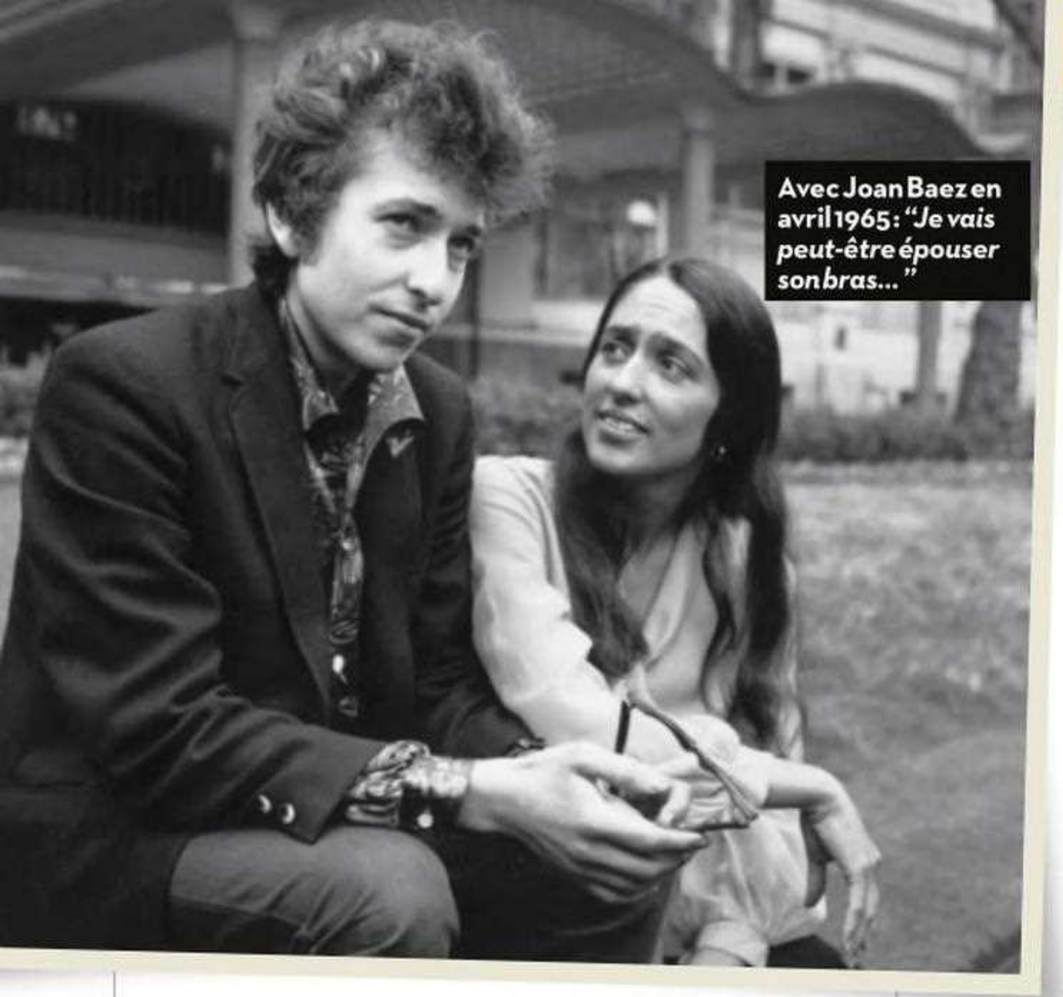
Regardant la foule de policiers et de reporters autour de lui, Dylan dit : *"Je veux être sûr que mes amis sont passés."* Joan Baez, le manager Al Grossman et l'attaché de presse Ken Pitt – main en sang après la mêlée – en font partie.

Plus tôt, des bagages ont voltigé à travers le hall principal de l'aéroport ; une baie vitrée a volé en éclats ; et Lena Horne, venue accueillir des amis, est passée inaperçue.

Portant des lunettes de soleil, une veste noire, une chemise en denim au col ouvert, des jeans et des bottes en cuir noir, Dylan est d'humeur moqueuse alors qu'il répond à une batterie de questions des journalistes. Il élude celles sur son amitié avec Joan Baez – quand on lui demande s'il va l'épouser, Bob répond : *"Je vais peut-être me marier avec son bras."*

Quelques minutes plus tôt, alors que Joan Baez est à côté de lui, on lui demande si elle est là. *"Oui, je crois qu'elle a suivi"*, dit-il. Puis la presse pose des ➔

HARRY THOMPSON/EVENING STANDARD/GETTY IMAGES



Avec Joan Baez en avril 1965: *"Je vais peut-être épouser son bras..."*

questions:

Est-ce que les Beatles sont finis?
"Ils ne sont jamais finis, vous le savez."

Avez-vous entendu parler de Donovan?
"Donovan qui?"

Combien de temps vont durer vos concerts anglais?
"Environ une heure et demie."

Quels morceaux seront joués?
"Je ne sais pas encore."

Avez-vous écrit des chansons sur l'Angleterre depuis votre dernière visite?
"Non. Je n'ai pas écrit 'Mrs. Brown You Have A Lovely Cheese'." [Sourire.]

Avez-vous écrit quelque chose sur le Vietnam?
"Non, je n'écris SUR rien."

Jouez-vous de la guitare amplifiée sur "Subterranean Homesick Blues"?
"Non, je joue sur ma guitare. Je m'amuse parfois avec une guitare amplifiée."

À quel point pensez-vous que les Beatles ont contribué à votre succès ici?
"J'ai beaucoup de mal à comprendre le sens du mot 'succès'. Je ne comprends pas non plus le succès commercial. J'aime les Beatles – je pense que ce sont les meilleurs. Je ne sais pas ce qu'ils ont dit sur moi."

Quels chanteurs pop aimez-vous?
"Je ne connais pas trop d'autres chanteurs pop. J'ai mes trucs à faire. J'ai juste envie de chanter pour ceux qui veulent m'écouter."

Vous avez écrit des chansons dans l'avion?
"J'ai pris quelques notes. J'appelle ça poignarder le papier."

Quel est votre message?
"Gardez une bonne tête et ne sortez pas sans une ampoule." (Dylan passe la conférence assis, brandissant une énorme ampoule. Il refuse d'expliquer sa signification.)

Puis Bob nous pose une question.
"Où est Christine Keeler?"

Quelqu'un lui demande s'il veut écrire une chanson sur elle.
"Non, la rencontrer seulement", dit-il.

Mais pourquoi tant de jeunes gens se sont-ils rendus à l'aéroport par une soirée aussi humide pour le voir?

Selon Jane Evans de *Slough*: *"Quelqu'un qui écrit une chanson comme 'Blowin' In The Wind' à 20 ans a quelque chose."*

Pour Roy Wiffin, 20 ans, de *Hounslow*: *"Ses chansons sont de grande qualité et il n'a pas besoin des Beatles pour sa promotion. Ce n'est pas un grand chanteur, mais il chante la vérité."*

Pamela Barron, vendeuse chez un disquaire de Swanley, dans le Kent: *"Je connais tous ses disques, mais je ne l'ai jamais vu."*

Que pense-t-elle du single "Subterranean"? *"C'est une erreur."*

Dans la salle de conférences, Dylan est encore cuisiné sur Donovan.

"Où est-il, ce Donovan? dit Dylan. *Invitons-le, accrochons-le au mur!"*

Et avant son sprint jusqu'à la voiture qui le conduit au Savoy Hotel à Londres, il hausse les épaules. *"Oh, n'être encore qu'un simple chanteur de folk."*

MAIS IL N'A PAS L'AIR SINCÈRE.

MAX JONES & RAY COLEMAN

TIRÉ DU **NME** 15/10/1965

JEUNE HOMME profond et réfléchi, qui croit sincèrement à sa philosophie et ses contestations, à l'inverse de soi-disant chanteurs folk qui ne sont là que pour un gain commercial. Personnage complexe et parfois controversé, qui est à l'origine et mène l'un des cultes actuels les plus puissants – et par conséquent s'est assuré une niche permanente dans les annales de la pop. C'est Bob Dylan, homme ayant beaucoup de choses à dire et une façon unique de le faire. Si bon nombre de ses idées et messages sont contenus en chanson, il est aussi volubile en conversation. Il parle librement et répond rarement deux fois la même chose à une question générique. Durant sa récente tournée anglaise, il a été bombardé de questions, et nous avons sélectionné les réponses que nous jugeons particulièrement intéressantes. C'est un mélange de ce qu'il a dit au *NME* et aux reporters de l'université de Sheffield, Jenny De Yong et Peter Roche, pour le journal étudiant *Darts*.

Tu as été beaucoup questionné au sujet de Donovan. Que penses-tu de lui? *J'ai particulièrement aimé "Catch The Wind". C'est un bon morceau et il le chante bien. Mais il est encore très jeune et les gens vont vouloir le façonner. Il va devoir faire attention!*

Dirais-tu que "Catch The Wind" ressemble à ta composition "Chimes Of Freedom"? *Oh, je me moque de ce qu'il m'emprunte. Franchement, je me moque de ce que d'autres chanteurs font à mes morceaux. Ils ne peuvent pas leur faire de mal. Comme pour "Baby Let Me Follow You Down" des Animals. Je ne m'en soucie pas. J'ai rencontré les Animals à New York, on est sorti et on a passé une soirée géniale. Ouais, j'aime bien les Animals. Leur "Don't Let Me Be Misunderstood" m'a plu.*

Comment choisis-tu les titres qui vont sortir en singles? C'est ma maison de disques qui s'en charge. On me dit: *"Il est temps de faire ton prochain album"*, et je vais enregistrer assez de morceaux pour un LP. Ce qu'ils font avec les chansons – c'est leur décision. Mais j'enregistre des albums. Je ne voudrais et ne pourrais pas enregistrer un single.

Penses-tu qu'on essaie de faire de toi une pop star? *On ne peut me transformer en rien. J'écris des chansons, c'est tout! Personne ne peut me changer et, de la même façon, changer mes chansons. Bien sûr, je varie un peu les choses de temps en temps, comme avec l'accompagnement de "Subterranean Homesick Blues". Mais c'était de mon fait. Personne ne m'a dit de le faire. Il se trouve qu'on a plein de super musiciens dessus.*

Lesquelles de tes chansons préfères-tu? *Dans celles que j'ai écrites? Ça dépend de mon humeur. Pour qu'une chanson soit vraiment bonne, il faut que ça te frappe au bon moment. Mais une de mes favorites est "I Don't Believe You".*

Dirais-tu que ton style évolue? *Mon travail de parolier a changé ces deux dernières années. La grosse différence est que les chansons que j'écrivais l'an dernier étaient, pour moi, unidimensionnelles. J'essaie qu'elles soient en trois dimensions. Il y a plus de symbolisme, elles sont écrites à plus d'un niveau. Je crois que*

TIRÉ DU **MELODY MAKER** 08/05/1965

DYLAN'S BLIND DATE

That's Tom Jones! I'd buy it — if I bought records

SANDIE SHAW: Long Live Love" (Pye).
English — take a guess. Is it Millie? I like the backing. I know who it is — it's Dusty Springfield. No, I give up. I like that singing. I don't care about the song though.

TOM JONES: "Little Lonely One" (Columbia).
That's Tom Jones! I like that record — I like him. Hit? Do you mean will it sell a lot of records? Oh yeah. I don't know where it will sell a lot of records, but it will do. I'd buy it — if I bought records.

LARRY WILLIAMS: "Sweet Little Baby" (Decca).
Is that called "My Little Baby"? I don't know who's singing it. Is it the Searchers? It's NOT Manfred Mann, and it's NOT the Beatles. I don't like saxophones — I just like Ornette Coleman, who plays it. No, I don't like this a lot.

JOE TURNER: "Midnight Cannonball" (Atlantic).
Yeh — I like that, but it could be a million people. Yeh — I like the words too.

CAROLYN HESTER: "Ain't That Rain" (Dot).
Pretty good if you're catching a ship someplace. I like the way she sings, though — I like her voice. I like the record actually. I'd take that ship.

FREEWHEELERS: "Why Do You Treat Me Like A Fool" (HMV). (Song written by Donovan).
Oh — that's so good. Oh, I like that. I've had no sleep for three nights, but I do like that record and that sound. I see songs in pictures, and I like the picture of that. I can imagine someone better singing it, though, but the song's a real song. I like it.

IKETTES: "Peaches And Cream" (Stateside).
This must be called "Peaches And Cream." This is all right. That's the Ikettes, right? Very stuffy harmonica — very stuffy harmonica, yeh. The night that harmonica man was playing, he had a cold. It's good.

BACHELORS: "Marie" (Decca).
I thought this was a song about Murray the K — it's "Marie" is it? If it WAS about Murray the K, I wouldn't have liked the record. No, I don't like this record at all. I wouldn't have any great objection to it, if it was playing somewhere. But I certainly don't like it.

CAROLYN CARTER: "It Hurts" (London).
Mary Wells? It's not Brenda Lee and it's not Ann-Margret. I think she's from Chicago — she's got that accent. Well, either from Chicago, Detroit or Liverpool. I did that. I don't think she'd go out with someone who wore glasses, though.

OTIS REDDING: "Mr. Pitiful (Atlantic).
This is a good record when you're driving through the Hudson Tunnel. Will it sell a lot? Well, it will reach number one if everyone drives through the Hudson Tunnel. Oh — I like the ending — it's fantastic. I think this one ends differently from the one in the States. That was better. I like this record, yeh.

FOUR TOPS: "Ask The Lonely" (Tamla Motown).
I like that record. I've heard it before — can't remember where. It was on the radio. I don't know who it is, but I like it. I like all the climaxes, y'know?

MIA LEWIS: "Wish I Didn't Love Him" (Decca).
I think she's singing in a pool of water. And she's got a thermometer in her ear. Soon, she'll get a bout of pneumonia, if she's not careful, and they'll have to put her out of the record business! I like her, though. I don't go for those kinda songs, with lines like that. It might get better as it goes on. No, I didn't hate it.

KEYSTONE/GETTY IMAGES

TIRÉ DU
NME
21/05/1965

When a poet fills in a form, you can expect anything!

DYLAN WROTE THIS

Present disc label: See the Dog
Other labels in past: Many dogs
Recording manager: Lost Dog
Personal manager: Dog Jones
Musical director: Big Dog

ON OUR LIFE-LINE PRO FORMA

IT was probably idiotic of us to ask a poet like Bob Dylan to contribute to our Life-Lines feature. You can't expect an idyllic dreamer to do it—as you or I might do it.

However, back came the form, with two of the four pages of questions answered, five of which are on the left and others printed below:

First important public appearance: Closet at O'Henry's Squire Shop
Other discs in best-sellers: "I Lost My Love In San Francisco But She Appeared Again In Honduras And We Took A Trip To Hong Kong And Stayed Awhile In Reno But I Lost Her Again In Oklahoma."
Current hit: None I know of
Latest release: The Queens Are Coming
Albums: Yes
EPs: None
Favourite food: Turkish Mervin (a form of egg-plant coming from Nebraska)
Favourite clothes: Nose-guards
Favourite drink: Frozen tabbaveo
Favourite bands/instrumentalists: Corky the Kid (Sombreros)
Favourite composers: Brown Bumpkin and Sidney Ciggy
Favourite groups: The Fab Clocks
Miscellaneous likes: Trucks with no wheels French telephones, anything with a stewed prun in the middle
Miscellaneous dislikes: Hairy firemen, toe-naïl glass Mobet folks, birds with ears
Best friend: Porky the Wild Elephant Shooter
Most thrilling experience: Getting my birthday cake stomped on by Norman Mailer
Tastes in music: Sort of peanut butter
Pets: My friend Lampa
Personal ambition: To be a waitress
Professional ambition: To be a stewardess

ça a aussi affecté mon travail d'artiste.

Ça te prend combien de temps d'écrire une chanson? *Parfois deux jours. Ou deux heures. Ça dépend.*

Dirais-tu que tes chansons contiennent assez de poésie pour tenir sans la musique? *Si elles ne le peuvent pas, ce n'est pas ce je veux. Je pense qu'au fond, je préfère écrire à me produire sur scène.*

Et ces poèmes au dos de tes albums? *Ils sont écrits dans une sorte de terreur! J'avais peur de ne pas être là très longtemps, donc j'écrivais des poèmes sur tout ce que je trouvais – y compris mes albums!*

Pourquoi penses-tu que la presse nationale tente de te cataloguer comme coléreux, irrité et indifférent? *Parce qu'ils posent les mauvaises questions, comme* "Quelle est votre couleur préférée?" *et* "Qu'avez-vous pris au petit-déjeuner?" *On s'en fout! Les reporters ne sont que des romanciers frustrés. Ils ne me font pas de mal en me collant des étiquettes. Ils ont toutes ces idées préconçues sur moi et je joue là-dessus.*

Que penses-tu du fait d'être appelé la voix de ta génération? *Je n'en sais rien. J'ai 24 ans. Comment puis-je parler pour quelqu'un de 17 ans? Je ne peux pas être la voix d'un autre. S'ils veulent s'identifier à moi, ok – mais je ne peux pas donner une voix à ceux qui n'en ont pas.*

Y a-t-il trop de chansons engagées à présent? *Oui. La moitié ne comprend pas ce qu'ils disent. Je suis pour les chansons engagées si elles sont sincères. Mais combien le sont?*

DEREK JOHNSON

TIRÉ DU
MELODY MAKER
14/05/1966

DISCUTER AVEC Bob Dylan n'est pas une tâche facile. Ça l'était plus mais, en vieillissant, il semble de plus en plus lassé par les questions. Il y a aussi la difficulté de lui parler seul à seul. Si vous échouez à cette étape, vient sa répugnance à livrer des informations. Ce n'est pas qu'il ne répond pas. Mais ses réponses, parfois obliques et souvent conçues comme des moqueries, sont vagues, aux limites de l'évasif. C'est compréhensible pour les sujets personnels: êtes-vous marié? Allez-vous rencontrer les Beatles? *("Je ne sais pas")* ou: *"Avez-vous un certificat de mariage?" ("Pourquoi êtes-vous si intéressé par ce que j'ai?")*. Mais il est plus difficile de comprendre ce besoin d'équivoque au sujet des instruments sur lesquels il jouera en tournée.

Ayant lu qu'il a été hué à un concert aux USA l'an dernier quand il a émergé avec une guitare électrique pendant la deuxième partie, et salué aux cris de: *"On veut le vrai Dylan!"*, j'ai envie de savoir s'il va en prendre une ici. *"Je ne suis pas sûr"*, a été tout ce que j'ai tiré de lui.

Parfois, les réponses sont amusantes, plus souvent confondantes. Quand on lui demande si l'étiquette *"folk rock"*, appliquée à sa musique, a un sens pour lui, il répond: *"Folk rot?"*

Une fois le terme clarifié, il hoche la tête. *"Non, ils disent beaucoup de choses sur moi. Je suis un chanteur folk, ni plus, ni moins."*

Ayant lu une interview américaine disant que Dylan renie les chansons folk qu'il a écrites et celles, engagées, qui l'ont rendu célèbre, cette réponse me trouble. Je demande une explication.

J'ai lu que tu n'écrivais plus de chansons contestataires. Pourquoi?

"Qui a dit ça? marmonne-t-il. *Toutes mes chansons sont contestataires. Je ne fais que contester. Je conteste tout."*

Composes-tu autant de chansons qu'auparavant?

"Oui, j'invente autant que paroles qu'avant. Écrire des chansons est tout ce qui m'intéresse. Je n'ai plus envie de faire des singles."

Quelqu'un veut savoir qui, selon Dylan, est le meilleur chanteur folk au monde.

"Oh, Peter Lorre."

Pourquoi a-t-il écrit des chansons aux titres sans rapport avec les paroles, tels que "Rainy Day Women #12 & 35"?

"Oh, mais c'est en rapport avec la chanson. C'est dur à expliquer sauf si vous avez passé six mois dans le nord du Mexique."

Va-t-il refaire des émissions pour la BBC cette année?

"Oui, je vais tout faire. Mais je ne sais pas si je vais en refaire ou pas. On me dit simplement de venir quelque part et j'arrive."

Pour élever un peu le niveau de la conversation, j'injecte les noms de Bukka White, Son House et Big Joe Williams. Dylan écoute-t-il encore ces chanteurs de blues?

"Je connais Big Joe, bien sûr. Mais je n'ai jamais trop écouté ces gars sur disque. Récemment, j'écoute Bartók, Vivaldi, ce genre de choses. Donc je ne suis pas très au courant de ce qui se passe."

Jusqu'au dernier moment, un mystère absolu entourait le nombre et l'identité des musiciens de Dylan. Je lui demande combien de gens sont dans son groupe. *"Oh, ils sont 14, 15"*, répond-il vaguement.

Quoi? Ils sont tous là.

"Oui, ils sont tous là."

Et Mike Bloomfield?

"Qui?"

Il a joué de la guitare sur ton dernier album.

"Michael Bloomfield... Non, je l'ai pris en studio, mais il n'est pas ici. Qui est là? Oh, George, Harry, Fred, Jason."

Avant de partir, Dylan questionne un autre journaliste. Il mentionne son journal. Dylan a l'air interloqué. *"C'est le premier journal musical dans le pays"*, dit le reporter fermement. *"Le seul que je connaisse est le 'Melody Maker'"*, réplique Dylan. D'une façon ou d'une autre, il est clair: il n'est pas là pour se faire des amis ou influencer les journalistes.

MAX JONES

"LES REPORTERS NE SONT QUE DES ROMANCIERS FRUSTRÉS... ILS NE ME FONT PAS DE MAL EN ME COLLANT DES ÉTIQUETTES"
BOB DYLAN

DATE DE SORTIE
30 AOÛT 1965

HIGHWAY 61 REVISITED

La frappe de caisse claire qui a transformé le rock'n'roll. Les 51 minutes et demie suivantes ne sont pas mal non plus…

PAR ANDY GILL

LE COUP DE caisse claire théâtral par lequel le batteur Bobby Gregg débute "Like A Rolling Stone" est un signal de départ pour le futur de la musique. Avec cette chanson, Bob Dylan chamboule l'ordre ancien, supplantant la pop avec le rock – un bel impact pour celui qui, à l'époque, est encore pris pour un chanteur folk.

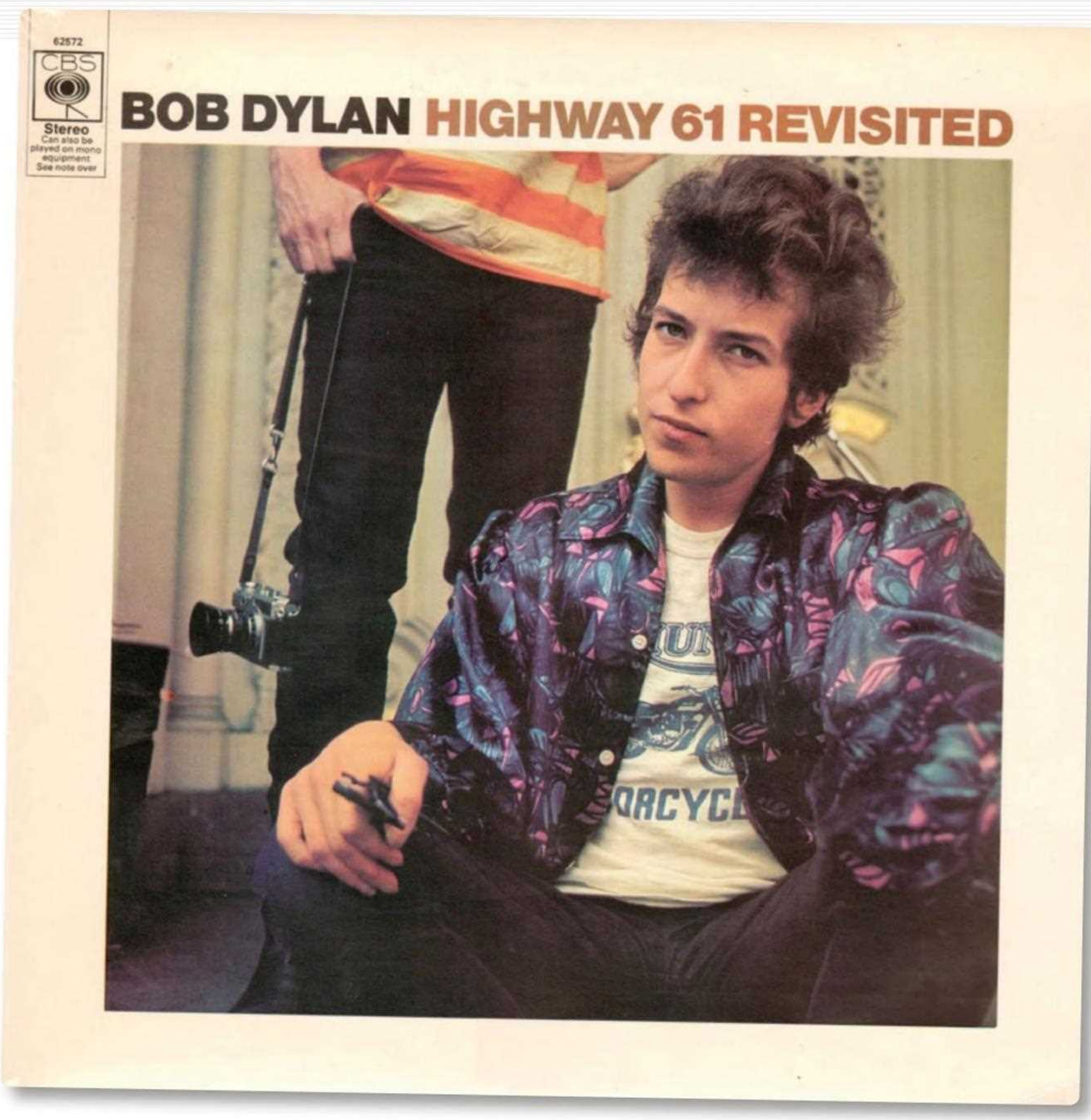
"Like A Rolling Stone", et *Highway 61 Revisited*, l'album qu'il commence, sont des réussites monumentales qui changent la façon dont le public pense à la pop – qui font réfléchir à la pop, ce qui, à l'exception de quelques visionnaires, ne s'est jamais produit auparavant. Il est impossible de traduire l'impact du single, de sa longueur extrême – six minutes – à son attitude purement caustique. Avant "Like A Rolling Stone", la pop est soit joyeuse et enlevée, soit triste et émouvante. Mais voici quelqu'un qui a l'air amer et mécontent, méprisant et en colère ; et plus choquant, il ne tente pas de séduire ses auditeurs. Comme Bruce Springsteen l'a admis en racontant sa découverte dans la voiture de sa mère, *"Je savais que je n'avais jamais entendu une voix aussi dure."* C'est une interprétation qui proclame que les règles ont été fracassées, une grande émancipation culturelle ouvrant les portes à toutes sortes d'expressions. Et le fait que, durant le demi-siècle suivant, personne n'a tout à fait égalé son intensité abstruse, confirme bien sa grandeur. C'est à la fois l'annonciateur et l'ultime modèle d'un format.

"Like A Rolling Stone" est écrit dans ce que Dylan a qualifié de manière *"vomitive"*, à son retour de tournée en Angleterre en 1965. Tirade cruelle de récriminations, elle est sans précédent, expérience étrange mais fascinante, rendue encore plus troublante par les incursions d'images surréalistes dans son flot accablant, et le refrain moqueur demandant : *"Ça fait quel effet ?"*, que Dylan a plus tard comparé au fait de regarder sa victime *"nager dans la lave"*. Le morceau est enregistré quelques jours plus tard au Studio A de Columbia, à New York, avec l'orgue d'Al Kooper baignant les vers de Dylan d'accords sombres et exultant tant que les arpèges de guitare de Mike Bloomfield et le piano de Paul Griffin se tournent autour de façon menaçante, développant une atmosphère étouffante et curieusement animée. *"'Like A Rolling Stone' a tout changé*, a dit Dylan à Nat Hentoff. *Après ça, je ne me suis plus soucié d'écrire des livres, des poèmes ou autre. C'était quelque chose que je pouvais aimer."*

> DURANT LE DEMI-SIÈCLE DEPUIS "LIKE A ROLLING STONE", PERSONNE N'A ÉGALÉ SON INTENSITÉ ABSTRUSE

Malgré cette perle rare, c'est la dernière fois qu'il enregistre avec le producteur Tom Wilson. Il est remplacé sur le reste de *Highway 61* par Bob Johnston qui a ressuscité la carrière de Patti Page. Avant que Johnston ne reprenne les manettes, Dylan fête la sortie de "Like A Rolling Stone" avec une apparition mémorable au Newport Festival, accompagné par Kooper, Bloomfield et d'autres membres du Paul Butterfield Blues Band. Un mois plus tard, après s'être enfermé dans sa nouvelle propriété de 31 pièces à Woodstock pour finir d'écrire, les séances reprennent au Studio A, débutant par "Tombstone Blues". Blues rapide marqué par l'empreinte de Chuck Berry, il incarne le *"son de mercure violent"* de Dylan, les fills acerbes de Bloomfield ponctuant une critique absurdiste des maux contemporains, peuplée par une galerie de figures historiques sujettes à la transformation comique.

D'autres blues-rock s'ensuivent, sous forme du fantaisiste "From A Buick 6", éloge à l'idéal de mère-nourricière *"ange de la décharge"* de Dylan, et "Highway 61 Revisited" qui reprend le mode de critique sociale de "Tombstone Blues". La highway



LE VERDICT DE LA CRITIQUE

"Encore un lot de chansons à messages et idées, interprété dans ce ton monotone de Dylan, qui devient assez fascinant quand on l'écoute. Il y a beaucoup de guitare-batterie fébriles aussi."

ALLEN EVANS *NME*, 8 OCTOBRE 1965

"Sur les neuf titres, Dylan utilise une forme d'accompagnement, allant de la guitare et l'orgue à une sirène, et l'accent est sur le swing. 'Like A Rolling Stone', connu de tous, est suivi par l'un des meilleurs titres, 'Tombstone Blues', avec l'une des meilleures parties de guitare blues qu'on a entendue depuis des années."

MM, 16 OCTOBRE 1965

61 est le lien entre le Minnesota natal de Dylan et le berceau sudiste du R'n'B, du blues et du rock'n'roll, un Mississippi d'asphalte dans le cœur de la musique, célébré ici dans les plus sacrilèges des études bibliques, comme il convient à ce bel exemple de musique du diable. Galopant sur le piano électrique de Kooper, il est notoire pour le sifflet qui ponctue son riff, que Kooper et le batteur, Sam Lay, revendiquent avoir fourni.

Face à ces morceaux uptempo, on trouve les ruminations songeuses les plus satisfaisantes de Dylan. Le virulent "Ballad Of A Thin Man", avec ses accords de piano sentencieux et son déroulé implacable, débute comme le thème d'un drame judiciaire, idéal pour l'une de ses inquisitions les plus cruelles, furieuse réprimande d'un intrus bourgeois dans le monde des freaks bohèmes et bizarres. Sa moquerie continuelle contre "Mr Jones" est en général considérée comme s'adressant à un journaliste – sans doute Jeffrey Jones, qui, jeune reporter pour *Time* s'est ridiculisé en interviewant Dylan à Newport. Plus tard dans la journée, le chanteur et son entourage l'ont interpellé lui demandant : *"Vous avez pris des notes, M. Jones ?"* Quand la chanson apparaît sur *Highway 61*, il sait instantanément qu'elle fait référence à lui. *"J'étais excité*, a-t-il admis, *de la même façon étrange qu'un criminel est content de voir son nom dans le journal."*

L'énervé "Just Like Tom Thumb's Blues" se déroule à Juàrez, ville frontalière du Mexique en face d'El Paso, où les Américains viennent se lâcher sans retenue. C'est à la fois un symbole de liberté face à la société américaine et un moyen de mesurer jusqu'où une personne est allée – tombée si bas qu'elle a chuté des USA vers le Tiers-Monde. Le ton épuisé de la chanson est parfaitement saisi par le pas traînant de la musique, qui combine deux claviers de façon inventive, Al Kooper au Pianet Hohner, tandis que Paul Griffin ajoute du piano bastringue. Similaires en humeur et tempo, citons le blues franc de "It Takes A Lot To Laugh, It Takes A Train To Cry", et "Queen Jane Approximately", critique plus sympathique du monde d'attitudes et de relations superficielles de son sujet, invitant à une expérience plus sincère et authentique avec *"quelqu'un à qui tu n'as pas à parler"*.

La salve finale de l'album est le monumental "Desolation Row". Cette fresque de onze minutes, avec un accompagnement aux accents flamenco, prend la forme d'une parade fellinienne de grotesque et de bizarre, où l'équilibre ne peut être maintenu que par l'immersion dans l'absurdité de la situation, l'acception de sa position dans Desolation Row. On y trouve les cibles favorites de Dylan : bureaucrates véreux, universitaires exsangues, théologiens sans âme, bourgeoisie sans amour, et l'oppression étouffante d'une société industrialisée, face à laquelle il oppose le pouvoir de la créativité, de l'amour et de la liberté. Comme pour *Highway 61* en général, il prouve que Dylan n'a pas vraiment abandonné la chanson *"engagée"*, agrandissant plutôt sa portée pour refléter l'hyper-réalité déconcertante de la culture occidentale moderne. C'est une transformation qui va changer la façon dont les artistes et le public envisagent leur relation au monde. Un bel exploit pour du rock'n'roll.

L'ALBUM HIGHWAY 61 REVISITED

1 Like A Rolling Stone ★★★★★
2 Tombstone Blues ★★★★★
3 It Takes A Lot To Laugh, It Takes A Train To Cry ★★★★
4 From A Buick 6 ★★★★
5 Ballad Of A Thin Man ★★★★★
6 Queen Jane Approximately ★★★★
7 Highway 61 Revisited ★★★★★
8 Just Like Tom Thumb's Blues ★★★★★
9 Desolation Row ★★★★★

Label: Columbia
Production: Tom Wilson, Bob Johnston
Enregistré à: Columbia Studio A, New York
Personnel: Bob Dylan (chant, guitare, harmonica, claviers), Mike Bloomfield, Charlie McCoy (guitare), Al Kooper, Paul Griffin (claviers), Russ Savakus, Harvey Brooks (basse), Bobby Gregg, Sam Lay (batterie), Frank Owens (claviers, percussions)
Meilleurs classements: UK 4; US 3

DATE DE SORTIE
16 MAI
1966

BLONDE ON BLONDE

En compagnie de Robbie Robertson et Al Kooper, Dylan secoue les gars de Nashville. Et un jalon du rock de plus.

BY NEIL SPENCER

"*SI TU CITES à nouveau Nashville, tu prends la porte. Les choses se passent ici.*"

La directive d'Albert Grossman, manager de Dylan, à son producteur, Bob Johnston, est on ne peut plus claire, une anti-offre qu'aucun homme sensé ne refuserait. Mais Grossman arrive trop tard ; Nashville, où vit Johnston, est, dans l'esprit de Dylan, l'endroit où il va enregistrer l'album qu'il voit déjà comme son œuvre maîtresse. Nashville, loin de la scène incestueuse de New York, où Johnston lui a assuré qu'il y a des musiciens capables de forger le son insaisissable qui rôde, tel le Graal, autour du Rimbaud du rock. Il n'a pas réussi à le localiser lors des séances à New York avec The Hawks.

Le pays de la country est un creuset improbable pour un album qui demeure un des jalons de l'art du milieu du XXe siècle. Pour les usines à hits des côtes Est et Ouest, Nashville est Ploucville, l'extrémité d'un gouffre culturel ; quand Dylan arrive, les charts country sont dominés par "Ballad Of The Green Berets" de Barry Sadler, ode à l'armée américaine au Vietnam.

Dylan est accompagné par l'organiste Al Kooper et le guitariste Robbie Robertson, venus pour *"augmenter son niveau de confort"*, selon Kooper. C'est une bonne décision. Kooper devient le conduit entre Dylan, écrivant, retranché au Ramada Inn, et la crème des musiciens de studio réunie par Johnston, équipe habituée à enregistrer des hits pour Presley, Orbison et d'autres. Ils sont cordiaux, mais perplexes devant les chevelus de New York. Payés à l'heure, ils passent le temps en jouant aux cartes en attendant le bon vouloir du patron.

Conviés en studio en pleine nuit pour la première séance, ils reçoivent un guide rudimentaire d'une chanson, "Sad Eyed Lady Of The Lowlands". Les musiciens s'attendent à un blues de trois minutes et mettent au point son temps fort en conséquence. Mais ils découvrent que chaque couplet et refrain sont suivis d'un autre couplet et refrain. *"Je jouais d'une main en regardant ma montre*, a admis le batteur, Kenny Buttrey, *et ça n'en finissait pas. On n'avait jamais rien entendu de tel."* Fidèle aux préceptes de spontanéité de Dylan, "Sad Eyed Lady" est enregistré en une prise.

Une routine s'installe en studio. L'équipe commence par jouer aux cartes jusqu'à 18 heures, jusqu'à l'arrivée de Kooper qui les briefe sur ce que Bob et lui ont préparé sur le piano, installé dans sa chambre d'hôtel. Puis le maestro apparaît, distant, énigmatique, et ils se mettent au travail. Il y a peu de badinage. Dylan et Johnston comptent sur les gars de Nashville pour assurer et ils le font, assistés par l'orgue spectral de Kooper et les riffs exubérants de Robertson.

Les séances de février livrent les trois grandes déclarations de *Blonde On Blonde* : "Sad Eyed Lady", "Visions Of Johanna" et "Stuck Inside Of Mobile...". Puis Dylan s'en va, et revient en mars avec plusieurs chansons plus brèves. Pour le final, une fête dans le studio est organisée pour enregistrer "Rainy Day Women" (tout le monde est vraiment *stoned*), plus gros hit de Dylan aux USA à l'époque.

> DYLAN OBTIENT SON GRAAL,. LE MERCURE DE SON ÂME S'EST MUÉ EN ART DE HAUT NIVEAU

Dylan quitte Nashville avec son disque le plus étonnant en cinq ans de carrière. À sa sortie en plein été 1966, *Blonde On Blonde* obtient un statut mythique. C'est le premier double album du rock, avec sur sa pochette, une photo floue de Bob en hipster à gueule d'ange. L'intérieur déborde de rimes qui se chevauchent sur des mélodies

LE VERDICT DE LA CRITIQUE

"Il est devenu leader d'un groupe de blues rock plus compétent, aux accents romantiques, et si cet album est moins frappant que *The Freewheelin' Bob Dylan* ou *Highway 61 Revisited*, il n'y a rien de tel que le vrai de vrai pour contrecarrer tous ces esclaves s'agitant au fond des charts pop."

MM, 8 AOÛT 1966

subtiles et métamorphes. C'est bluesy et rock, mais ses arpèges délicats, sa batterie caressée et sa basse vibrante ne sont pas dans l'air du temps du rock, comme son contre-courant funky du Sud.

Le sort jeté par les treize chansons de *Blonde On Blonde* dépasse la somme de leurs parties, conjurant des paysages surréalistes à base de chemins de fer jaunes, de scorpions sur des pistes de cirque et de lagons honky-tonk peuplés par une brochette de personnages nébuleux : Poivrot Perse, Rois de Tyrus, Roi de Pique, Homme de la Pluie, enfants qui dansent, femmes au visage en gelée, Mona Lisa et Shakespeare. Pourtant, les chansons sont ancrées dans une réalité urbaine contemporaine : circulation gelée, radio country, veilleur de nuit allumant sa lampe torche.

L'album écume la psyché grouillante et semi-défoncée de Dylan (on ne sait pas quelle drogue prend le chanteur – *"le médicament"*, comme il le dit – mais on parle de speed, d'héroïne et d'herbe). Les arnaques et les trips, les insultes et les simulacres, les jeux de mots acerbes, les chambres d'hôtel étouffantes et les séances nocturnes du monde de Dylan sont là, ainsi que ses aventures plus ou moins secrètes.

Si l'angoisse des deux précédents LP est encore présente, les chansons sont presque toutes romantiques, par moments tendres ("Just Like A Woman"), cyniques ("Absolutely Sweet Marie"), torturées ("Visions Of Johanna"), moqueuses ("Leopard-Skin Pill-Box Hat"), éprises ("I Want You"), tristes ("One Of Us Must Know (Sooner Or Later)") et résignées ("Most Likely You Go Your Way (And I'll Go Mine)", au refrain emprunté à "It Doesn't Matter Anymore" de Buddy Holly). Dylan y est un poète en quête de ce que Robert Graves a qualifié de *"Déesse Blanche ou déesse de la création. Le poète tombe amoureux, absolument, et son amour sincère est l'incarnation de la Muse."*

Celles qui servirent de muses de Dylan ne sont pas dures à identifier ; sa femme depuis trois mois, Sara Lownds, à qui s'adresse "Sad-Eyed Lady" ; son ex, Joan Baez, sur "Visions Of Johanna", et la starlette troublée de Warhol, Edie Sedgwick, dont le *"brouillard"*, les *"amphétamines"* et les *"perles"* figurent sur "Just Like A Woman", et dont Patti Smith dira plus tard qu'elle est *"la vraie héroïne de* Blonde On Blonde".

Au milieu de ce barrage verbal, on trouve de brefs apartés et de la sagesse de rue vite devenus du folklore de stoner : *"Pour vivre en hors-la-loi, il faut être honnête"*, *"Tout le monde doit rendre quelque chose en échange de ce qu'il reçoit"*, etc.

"À l'époque, Dylan était la voix du brasier ardent", a résumé Marianne Faithfull dans son autobiographie.

Dylan obtient son Graal, le mercure de son âme se mue en art de haut niveau, mais à un coût élevé. Il est épuisé et tourne à vide, confronté à une énième tournée éreintante. Quelques semaines après la sortie de *Blonde On Blonde*, un nouveau chapitre va s'ouvrir de façon inattendue, provoqué par un simple coup du destin.

L'ALBUM BLONDE ON BLONDE

1. Rainy Day Women #12 & 35 ★★★★
2. Pledging My Time ★★★★
3. Visions Of Johanna ★★★★★
4. One Of Us Must Know (Sooner Or Later) ★★★★★
5. I Want You ★★★★★
6. Stuck Inside Of Mobile With The Memphis Blues Again ★★★★★
7. Leopard-Skin Pill-Box Hat ★★★★
8. Just Like A Woman ★★★★★
9. Most Likely You Go Your Way (And I'll Go Mine) ★★★★★
10. Temporary Like Achilles ★★★★
11. Absolutely Sweet Marie ★★★★★
12. Fourth Time Around ★★★★
13. Obviously Five Believers ★★★★
14. Sad Eyed Lady Of The Lowlands ★★★★

Label: Columbia
Production: Bob Johnston
Enregistré à: NY, Nashville
Personnel: Bob Dylan (chant, guitare, harmonica, piano), Kenny Buttrey, Bobby Gregg (batterie), Al Kooper (orgue), Charlie McCoy (basse, guitare), Robbie Robertson (guitare), Rick Danko (basse), Paul Griffin (piano)
Meilleurs classements: UK 3; US 9

DATE DE SORTIE
27 DÉCEMBRE
1967

JOHN WESLEY HARDING

Au-delà des accidents de moto et des Basement tapes, un Dylan mystérieusement ressuscité trace une nouvelle frontière.

PAR ALLAN JONES

UNE FOIS SA tournée mondiale achevée à Londres, en mai 1966, Dylan s'installe avec sa famille dans une maison appelée HiLo La, achetée l'an passé à Woodstock, dans les Catskills, dans l'État de New York, pour récupérer, arrêter la drogue et faire le point après le tumulte des trois dernières années. Il doit cependant composer avec pas mal d'intrusions déplaisantes dans son idylle. Il est de plus en plus en conflit avec son manager, Albert Grossman. Ses éditeurs lui réclament les épreuves finales de *Tarantula*, roman en association libre d'idées ou poème en prose, peu importe. C'est un livre écrit par quelqu'un qu'il ne connaît plus, dans une langue qu'il ne comprend plus. Il va finir par sortir, comme il se doit, alors que Dylan n'éprouve plus d'intérêt pour lui, ni pour qui il l'était quand il l'a fait. De son côté, ABC le traque pour le documentaire qu'ils ont commandé sur la tournée mondiale, et Dylan leur livre le confondant *Eat The Document*, qu'ils lui retournent vite, le jugeant indiffusable.

Tout bien considéré, on peut avancer que Dylan se serait bien passé d'avoir tout ce petit monde sur le dos. Bientôt, une occasion se présente. Un accident impliquant Dylan et sa moto, dont la gravité a été beaucoup débattue depuis, se produit le 29 juillet. Les premiers reportages sont macabres. Dylan a survécu de justesse à un crash sérieux, s'est brisé le cou, est resté défiguré, paralysé, dans le coma. La réalité s'avère bien moins terrible, mais Dylan profite du moment. L'avide Grossman doit annuler la tournée de soixante-quatre dates qu'il a déjà bookée. Macmillan et ABC se retirent. Dylan trouve le temps nécessaire pour se renouveler.

Robbie Robertson a vite suivi Dylan à Woodstock. En février 1967, Rick Danko, Garth Hudson et Richard Manuel sont aussi là, louant une maison à West Saugerties connue sous le nom de Big Pink. Après quelques séances bricolées à HiLo La, dans la Red Room, c'est là où, au cours des mois suivants, Dylan et The Band, comme ils vont bientôt s'appeler, se retrouvent chaque jour pour se défoncer, jouer, chanter et enregistrer dans une atmosphère de joyeux abandon. Ces séances, les futures *Basement Tapes*, n'ont aucun objectif déclaré. Dylan a toujours affirmé qu'elles n'étaient pas destinées à sortir, même si The Band a pu penser être essentiel à tout ce qu'il allait faire après *Blonde On Blonde*.

> L'AUSTÉRITÉ SOBRE DU DISQUE A L'AIR D'UN REPROCHE VIVANT DE LA FANTAISIE LYSERGIQUE DU SUMMER OF LOVE

Les musiciens ignorent qu'en plus des morceaux qu'il apporte à Big Pink – plus de trente nouveaux originaux de Dylan, écrits en quelques mois –, le chanteur travaille en secret sur une poignée de chansons différentes, parmi les meilleures qu'il a jamais signées, dans un style très éloigné des torrents de mots qui les ont précédées. Mi-octobre, il est dans le Studio A de Nashville, accompagné par le bassiste Charlie McCoy et le batteur Kenny Buttrey, qui ont joué sur *Blonde On Blonde*, et le joueur de pedal steel, Pete Drake, emprunté à Chet Atkins pour deux titres. Lors de trois séances de trois heures, le 17 octobre et les 6 et 29 novembre, Dylan enregistre l'album entier. McCoy est sidéré par le changement chez lui depuis les séances pour *Blonde On Blonde*, quinze mois plus tôt, entre le plus gros du disque écrit en studio et les heures passées à l'attendre alors qu'il modifiait sans cesse ses paroles. Cette fois, il arrive avec toutes les chansons terminées et une idée claire de leur son.

Le nouvel album, appelé *John Wesley Harding* comme son premier titre, est dans les bacs

LE VERDICT DE LA CRITIQUE

"Quand vous croyez savoir où en est Dylan, il débarque ailleurs. Ici, la plupart des chansons portent sur des expériences personnelles, et l'humeur qui domine l'album est triste et nostalgique. Mais on y trouve des traces de son humour froid. Nul ne sait où ira Dylan ensuite."

NICK LOGAN, *NME*, 2 FÉVRIER 1968

"L'impression générale est que la voix de Dylan a changé et que sa musique est plus simple, dans l'écriture et l'emploi de l'instrumentation. Le LP a un côté assez austère, renforcé par la guitare acoustique de Dylan et cet harmonica agressif."

TONY WILSON, *MM*, 2 MARS 1968

le 27 décembre. Dylan demande – et obtient – une sortie discrète, mais il se fait des illusions s'il pense qu'une de ses œuvres peut passer inaperçue. Beaucoup sont stupéfaits, bien sûr. Le public de Dylan est rebuté par l'austérité sobre du disque à une époque de déchaînement psychédélique, dans la fantaisie lysergique du Summer Of Love, dont il semble être un reproche vivant, pochette incluse.

Cet été-là, les Beatles ont sorti *Sgt Pepper* avec un visuel qui les place au centre d'une aristocratie de visages célèbres. Ici, l'alternative est un Bob ébouriffé, flanqué par ce qui a l'air d'un homme à tout faire et de deux garçons de ferme. De leur côté, les chansons sont d'une poésie laconique, graves paraboles, fables irrésolues, consistant en général en trois couplets avec à peine un refrain en vue. Il est précisé qu'en guise d'influence, la plupart d'entre elles ont été écrites dans une pièce à HiLo La, où se trouve en bonne place une Bible du roi Jacques, que Dylan étudie quotidiennement.

Cependant, il faut se souvenir que Dylan l'a placée à côté d'un recueil de paroles de Hank Williams, texte séculaire d'une importance similaire pour les morceaux qu'il compose à la cosmologie démocratique de Woody Guthrie, dont le répertoire aurait pu fournir l'assortiment de hors-la-loi, migrants, vagabonds, saints, martyrs, fantômes de *John Wesley Harding*. Bien sûr, Guthrie était aussi enclin à exagérer les vertus de ses héros de tous les jours, voyous et bandits compris, qu'à diaboliser la loi, les banques et les politiciens corrompus. Dylan ne s'autorise pas une telle sentimentalité. *John Wesley Harding* déborde d'ambiguïté morale, de chansons qui pervertissent sombrement les mythes embellis de la Frontière qui a façonné l'Amérique. Les notions de justice, d'héroïsme et de noble hors-la-loi sont déconstruites, de nouvelles réalités amères, loin des légendes rassurantes, sont révélées. Si l'album trouble ses fans, il exaspère les critiques de Dylan dans la contre-culture de l'époque. L'Amérique est en crise, mais dans ce moment de détresse, Dylan, la soi-disant voix d'une génération, grand prêtre de l'Âge du Verseau, est, selon eux, étrangement muet. Certes, aucune chanson sur *John Wesley Harding* ne fait de référence explicite au mal contemporain. Mais quel autre album, cette année-là, exprime le malaise national ? *John Wesley Harding* grouille de menace, de présages et de mystères. Dans chaque morceau règne un sentiment de désastre imminent, de soulèvement, de nuages noirs s'amoncelant. "All Along The Watchtower" est un parfait exemple. Hendrix en a fait une totale apocalypse, mais l'original dépouillé de Dylan, austère et angoissant, est plus apeuré, bien que baigné d'effroi anticipé, d'un vent froid qui commence à souffler.

John Wesley Harding s'achève sur un changement d'humeur abrupt, sur le rock de l'ère Sun, "Down Along The Cove" et "I'll Be Your Baby Tonight" inspiré par Hank Williams. Si le réconfort que promet ce dernier semble appartenir à un autre album, c'est bien le cas. Il s'agit après tout du seul titre ici qui, jusqu'à un certain point, prédit ce à quoi ressemblera Dylan quand il retournera à Nashville en février 1969 pour enregistrer l'un de ses albums les plus charmants, *Nashville Skyline*.

L'ALBUM JOHN WESLEY HARDING

1. John Wesley Harding ★★★★★
2. As I Went Out One Morning ★★★★★
3. I Dreamed I Saw St Augustine ★★★★★
4. All Along The Watchtower ★★★★★
5. The Ballad Of Frankie Lee And Judas Priest ★★★★★
6. Drifter's Escape ★★★★★
7. Dear Landlord ★★★★
8. I Am A Lonesome Hobo ★★★★
9. I Pity The Poor Immigrant ★★★★★
10. The Wicked Messenger ★★★★★
11. Down Along The Cove ★★★★
12. I'll Be Your Baby Tonight ★★★★★

Label: Columbia
Enregistré: Columbia Studio, Nashville
Production: Bob Johnston
Personnel: Bob Dylan (chant, guitare, harmonica), Charlie McCoy (basse), Kenny Buttrey (batterie), Pete Drake (pedal steel)
Meilleurs classements: UK 1; US 2

DATE DE SORTIE
9 AVRIL
1969

NASHVILLE SKYLINE

L'album country satisfait ? Le texte fondateur de l'americana ? Comme toujours avec Dylan, la vérité est plus compliquée.

PAR ALASTAIR McKAY

AVEC PLUSIEURS DÉCENNIES de recul, *Nashville Skyline* a été salué comme le disque qui a lancé l'americana. L'argument a un certain mérite, même s'il a des airs d'excuse conçue pour expliquer le fait que la mésalliance de Dylan avec Nashville (commencée avec *Blonde On Blonde*) s'est achevée quand il a adopté le style local. Il comprend aussi mal la nature du disque qui a offensé les puristes de Dylan, en n'étant pas assez révolutionnaire. On est en 1969, l'Amérique est en guerre au Vietnam et avec elle-même. Et Dylan n'a jamais eu l'air plus heureux ou chanté le contentement de façon aussi plaisante, dans un langage direct.

Notons tout de suite que l'album country de Dylan n'en est pas vraiment un. Le dernier titre de son album précédent, *John Wesley Harding*, "I'll Be Your Baby Tonight", est un exercice bien plus fidèle d'écriture générique. Mais la dette de *Nashville Skyline* à la country a plus à voir avec sa franchise qu'avec ses arrangements. Oui, Dylan emploie des pointures de studio de Nashville qui jouent ses morceaux avec un minimum d'effets. Et oui, l'instrumental fringuant "Nashville Skyline Rag" sonne comme la bande-son d'une scène de lancers de tartes à la crème dans un western comique et – à quelques salves d'harmonica près – aurait pu servir de remplissage sur un album de Buck Owens. Mais il n'a rien de typique. Sur le reste de l'album, Dylan détourne la tradition pour qu'elle convienne à ses fins.

Cela aurait pu être différent. L'album débute par "Girl From The North Country", duo entre Dylan et Johnny Cash, qui fait une pause dans un studio voisin pour jouer avec lui. Cash est alors une star de télévision mainstream, mais l'admiration mutuelle entre eux transcende leurs différences musicales. (Cash fournit des notes de pochette, concluant que Dylan est "*un sacré poète et beaucoup d'autres choses*".) Ensemble, ils jamment avec le groupe de Cash (Carl Perkins à la guitare et son vieux complice de Sun Records, Marshall Grant à la basse), enregistrant une poignée de chansons de celui-ci et deux de Dylan.

L'expérience doit surtout être prise pour une diversion intéressante dans la carrière de Cash. Seule "Girl From The North Country" finit sur le disque de Dylan. Déjà sortie sur son deuxième album, la chanson est retravaillée, la présence de Cash apportant une note sombre à l'introspection folky de l'enregistrement original de Dylan. Johnny et Bob ne sont pas les chanteurs les plus compatibles qui soient – ils ont un sens du timing différent, tout d'abord – mais placer le duo au début de l'album camoufle ce qu'il y a de plus notable dans l'interprétation de Dylan : sa façon de chanter. Il n'a jamais eu un son aussi pur, et ce sera la dernière fois.

> IL N'Y A PAS DE CONFLIT DANS LES CHANSONS, ET TOUT CATARRHE EST EXPULSÉ DE LA GORGE DE DYLAN

Il y a une explication à ça, bien sûr. Son amie de jeunesse, Jahanara Romney (alias Bonnie Beecher, qui aurait, pour certains, inspiré "Girl From The North Country"), a affirmé que la voix de Dylan sur *Nashville Skyline* est celle qu'il utilisait au début de sa carrière, et que celle, plus rauque, des années suivantes, est le résultat d'une toux bronchiteuse dont il n'a pas réussi à se débarrasser tout en absorbant

LE VERDICT DE LA CRITIQUE

"*Nashville Skyline* est sans doute la chose la plus légère qu'il a enregistrée. Pas de longs couplets poétiques, pas de contestation, pas de mysticisme. Musicalement, le son est plus étoffé que sur l'austère *John Wesley Harding*, et toutes les chansons sont parcourues par le motif traditionnel du 'garçon qui rencontre/aime/perd/se souvient de la fille'."

TONY WILSON, *MM*, 3 MAI 1969

"Si le contenu des chansons indique l'état d'esprit actuel du compositeur, Dylan est insouciant. L'amertume de ses débuts et la satire acérée de ses autres LPs ont disparu. Les paroles sont directes, simples et (en apparence) honnêtes."

ALLEN EVANS NME, 19 AVRIL 1969

l'influence de Woody Guthrie. Mais il semble aussi probable qu'il chante ainsi pour convenir aux morceaux. Il n'y a pas de conflit dans les chansons, et tout catarrhe est expulsé de sa gorge.

Le gros hit de l'album, "Lay Lady Lay", a été écrit pour, mais pas inclus sur *Midnight Cowboy* de John Schlesinger. Son atmosphère est romantique, malgré la discorde sous sa surface. La voix de crooner de Dylan est mixée en avant et l'orgue est couplé à la pedal steel, mais la batterie et les percussions ont l'air hasardeux – apparemment en raison d'une indécision au sujet de l'emploi de bongos ou de cloches. Et malgré sa douceur, les paroles ne sont pas que directes. Dylan passe de la première à la troisième personne et, quand il chante : *"Pourquoi attendre plus longtemps que le monde commence ?/Tu peux avoir le beurre et l'argent du beurre,"*, il a l'air de rejeter le langage de la dévotion en faveur de la gratification immédiate. Ou il est simplement amoureux et heureux de vivre. Cette humeur imprègne "To Be Alone With You", qui évite la banalité en dépit de rimes faciles. Durant à peine deux minutes, son assurance bluesy l'élève au-dessus du générique. Le morceau est suspendu à une ligne de piano ondoyante, mais les éclats spartiates de guitare électrique sont délicieux.

Puis arrive le pivot émotionnel de l'album, "I Threw It All Away". C'est une ballade, une lamentation, un hymne de regret où le narrateur contemple avec désolation les ruines d'une relation achevée. Comme sur le plus gros du disque, il n'y a rien de particulièrement country sur cette chanson, sauf, peut-être, le côté direct du langage. Et tandis que les dylanologues spéculent sur l'identité de sa muse, le morceau aspire à quelque chose d'universel. On peut trouver que la phrase : *"L'amour est tout ce qu'il y a, il fait tourner le monde"* est une dérobade politique, surtout à cette période. Mais écoutez mieux et voyez comme cela sonne juste. Prenez en compte la façon dont Dylan chante. Quand il arrive à la phrase pleine de regrets, *"Prends un conseil de quelqu'un qui a essayé"*, on entend presque l'autre Dylan, en colère, mettant son larynx à l'épreuve pour chanter ces mots. Mais il n'y a ici ni venin, ni acrimonie, pas d'ambiguïté au sujet de qui doit porter la culpabilité.

Il y a d'autres plaisirs. Le nerveux "Country Pie" est au moins un demi-country blues amusant (il s'arrête au bout de quatre-vingt-dix secondes). "One More Night" se traîne comme un train au ralenti. "Tell Me That It Isn't True" est une exploration de la méfiance, et enfin "Tonight I'll Be Staying Here With You" est une superbe invocation d'un amour temporaire et des trains ratés où la valise du troubadour est jetée par la fenêtre et ses problèmes avec. Ça roule ? Oui, Bob.

L'ALBUM NASHVILLE SKYLINE

1. Girl From The North Country ★★★★★
2. Nashville Skyline Rag ★★★
3. To Be Alone With You ★★★★
4. I Threw It All Away ★★★★★
5. Peggy Day ★★★
6. Lay Lady Lay ★★★★★
7. One More Night ★★★★
8. Tell Me That It Isn't True ★★★★
9. Country Pie ★★★
10. Tonight I'll Be Staying Here With You ★★★★

Label: Columbia
Production: Bob Johnston
Enregistré à: StudioA à Columbia, Nashville, Tennessee
Personnel: Bob Dylan (guitare, harmonica, claviers, chant), Norman Blake (guitare, dobro), Kenny Buttrey (batterie), Charlie McCoy (guitare, harmonica), Pete Drake (pedal steel), Charlie Daniels (basse, guitare), Bob Wilson (orgue, piano), Johnny Cash (chant sur "Girl From The North Country")
Meilleurs classements: UK 1; US 3

DATE DE SORTIE
8 JUIN
1970

SELF PORTRAIT

"J'aimerais que ces gens m'oublient…"
L'un des albums les plus confondants de Dylan, réévalué.

PAR NIGEL WILLIAMSON

LA REHABILITATION DE *Self Portrait* – mal aimé et moqué pendant des décennies – en tant que jalon du répertoire de Dylan a débuté par un commentaire en passant de Ryan Adams dans une interview d'*Uncut* en 2001. À l'époque, Adams est dans une phase prolifique qui, en surface, peut être comparée à la fertilité de Dylan au milieu des années 1960. Écrivant les chansons plus vite qu'il ne les enregistre, ne craint-il pas de subir un sort similaire à celui de Dylan, ce qui, quatre ans après *Blonde On Blonde*, l'a mené au fourre-tout qu'était *Self Portrait* ? *"Putain, j'espère bien, parce que c'est un album génial"*, répond Adams.

Peu à peu, les observateurs de Dylan se mettent à dépoussiérer leurs exemplaires négligés de l'album, dont la réputation ne s'est jamais remise de l'annihilation de Greil Marcus en 1970, dans *Rolling Stone*, débutant par : *"C'est quoi, cette merde ?"* Ils sont rares, par la suite, à être en désaccord avec l'opinion cinglante de Marcus ; il a exprimé, comme il le dira, un avis qui *"sortait de la bouche de tout le monde"*. Mais l'orthodoxie critique se serait-elle trompée au sujet de *Self Portrait* ?

Une réévaluation prudemment favorable sort dans *Uncut*, avançant qu'à travers le prisme du temps, le disque a pris une autre allure et ne doit pas être vu comme un méli-mélo désespérant, mais un scrapbook très personnel de la musique qui a formé la toile de fond de l'évolution du génie de Dylan, des chansons folk et blues aux valses country, des airs de Tin Pan Alley à Elvis et les Everly Brothers. Ailleurs, d'autres articles révisionnistes décortiquent le mépris qu'inspire le disque depuis si longtemps. Dylan finit par le revisiter et, en 2013, des morceaux révélateurs issus de l'enregistrement sortent dans l'*Official Bootleg Series* (chroniqué p. 110).

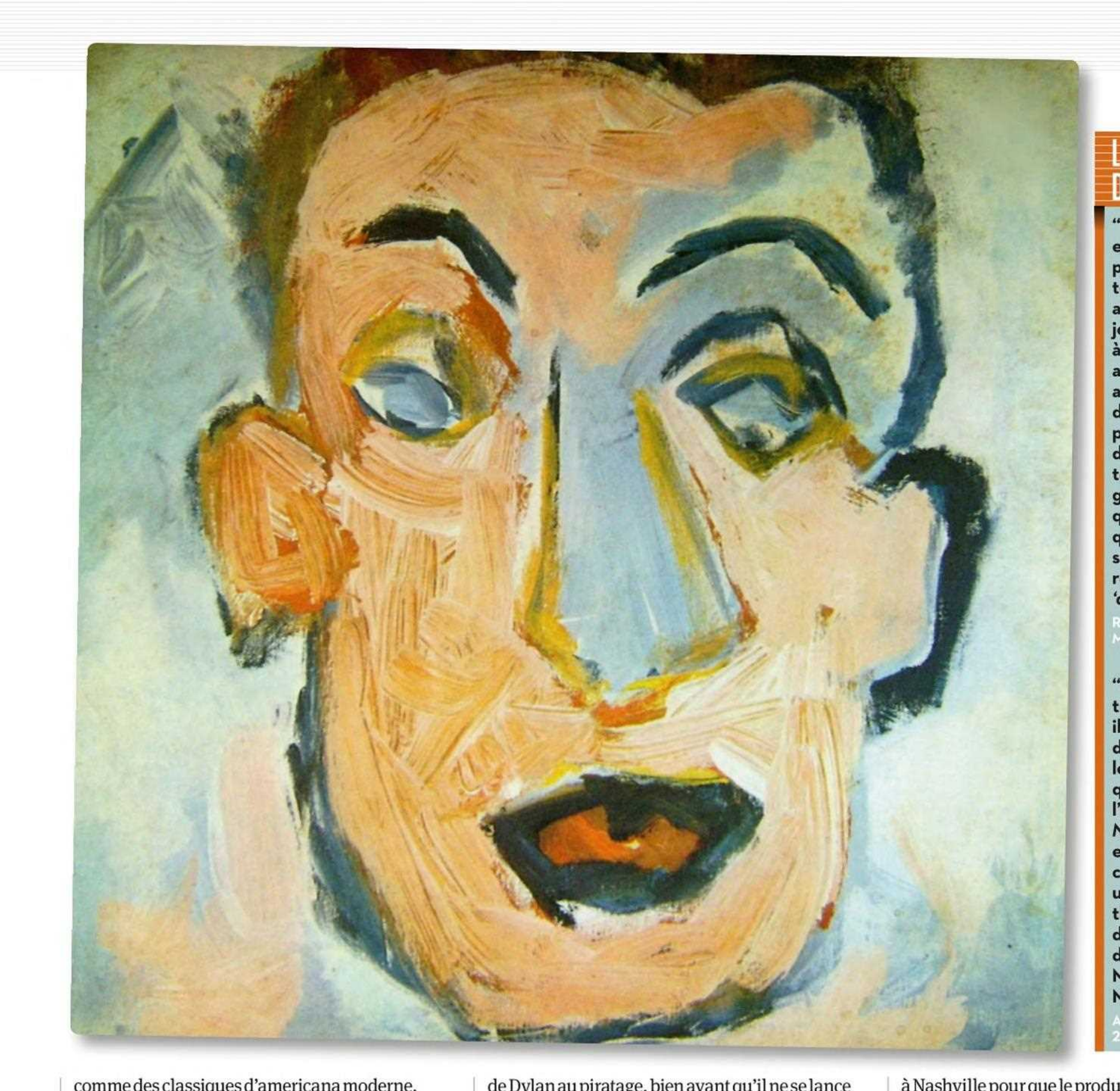
Pour saisir le processus de réhabilitation, il faut comprendre pourquoi les fans de Dylan ont été si déçus par l'original. Si *Nashville Skyline* peut être excusé comme une expérience exceptionnelle, celui-ci est différent. Pourquoi le plus grand songwriter du monde perd-il son temps à reprendre des chansons de suiveurs tels que Gordon Lightfoot ou Paul Simon ? À quoi pense-t-il en roucoulant maladroitement "Blue Moon" ? Et où mènent ces arrangements mièvres, à part vers l'enfer mainstream ?

> C'EST PEUT-ÊTRE L'ASSEMBLAGE EN APPARENCE HASARDEUX DE L'ALBUM QUI S'AVÈRE SA PLUS GRANDE FORCE

La conclusion générale est que Dylan a abdiqué et, en prime, le grand poète n'a plus rien à dire. Sur le premier titre figure un chœur féminin chantant en boucle : *"Tous les chevaux fatigués au soleil/Comment faire pour me balader ?"* Côté paroles, celles de "Wigwam" sont encore plus insignifiantes, composées de scat (clairement délectable).

Il s'agit là des deux seules nouvelles compositions sur un double LP de 24 titres. Pas étonnant que des sentiments de colère et de trahison l'accueillent. *"Il ne faut pas le prendre aussi personnellement"*, a chanté Dylan sur *Blonde On Blonde*. Beaucoup ne l'écoutent pas.

Aujourd'hui, les vérités simples du disque, son côté brut insouciant et son absence d'ego semblent bien plus en accord avec l'esprit de notre temps. "Days Of 49", "Little Sadie", "Alberta", "It Hurts Me Too", le sublime "Copper Kettle" (appris avec Joan Baez quand il faisait partie de son répertoire au début des sixties), et même le branlant "Minstrel Boy" sonnent à présent



LE VERDICT DE LA CRITIQUE

"*Self Portrait* est une vue panoramique de tout ce que Dylan aime chanter et jouer. Il renvoie à des époques antérieures, avec un degré d'intégration bien plus haut que sur de précédentes tentatives du genre, et les quelques chansons qui n'en sont pas, sont remarquablement '*démodées*'."

RICHARD WILLIAMS, *MM*, 20 JUIN 1970

"S'il ne faut pas trop y regarder, il reste l'un des disques de Dylan les plus distrayants que j'ai écoutés, l'aisance de *Nashville Skyline* et la même voix de crooner de Dylan, unissant dans un thème commun des choix aussi divers que 'Blue Moon' et 'The Mighty Quinn'."

ALLEN EVANS *NME*, 20 JUIN 1970

comme des classiques d'americana moderne, Dylan jetant ses filets dans la grande rivière de la chanson vernaculaire populaire. Peut-être qu'en ayant d'abord écouté *The Basement Tapes* – enregistré trois ans avant *Self Portrait* mais pas sorti officiellement avant 1975 –, on aurait mieux compris.

Quant à "Take A Message To Mary" et "I Forgot More Than You'll Ever Know", ce sont simplement des morceaux qu'il a découverts à la radio pendant son enfance à Duluth, du genre de ceux que, des années plus tard, il passera dans son émission *Theme Time Radio Hour*. "Early Mornin' Rain" et "The Boxer" sont ses clins d'œil aux contemporains qu'il admire – comme, disons, Bowie incluant "See Emily Play" et "Sorrow" sur *Pin Ups* ou Lennon avec "Stand By Me" et "Peggy Sue" sur *Rock'n'Roll*. Des questions subsistent sur la motivation de Dylan et le point auquel énerver une bonne partie de ses fans a été un geste de pure perversion. *"On a sorti l'album pour que les gens me lâchent, qu'ils arrêtent d'acheter mes disques*, a-t-il affirmé vingt ans plus tard. *J'ai dit :* 'Merde. J'aimerais que ces gens m'oublient. Je veux faire quelque chose qu'ils ne pourront pas aimer'."

Mais paradoxalement, c'est peut-être l'assemblage en apparence hasardeux de l'album qui s'avère sa plus grande force, comme si cette approche de patchwork était la réponse de Dylan au piratage, bien avant qu'il ne se lance dans une série de *"bootlegs officiels"*. En avril 1969, Dylan se rend à Nashville pour enregistrer 11 standards, envisageant sans doute un album de covers country pour accompagner *Nashville Skyline*. Cinq de ces titres, dont "Blue Moon", "Let It Be Me" et "Take Me As I Am (Or Let Me Go)", finissent sur *Self Portrait*.

Onze mois s'écoulent avant son retour en studio, cette fois à New York, avec un groupe comprenant Al Kooper et David Bromberg. Ils enregistrent quatorze chansons destinées à figurer sur *Self Portrait*, tirées d'un répertoire de standards folk et pop. Puis il a l'idée de les ajouter à celles des séances country de l'année d'avant, et les bandes new-yorkaises partent à Nashville pour que le producteur Bob Johnston ajoute des overdubs sirupeux. Le troisième élément consiste à caser une poignée de ses chansons les plus connues, enregistrées au festival de l'Île de Wight en août 1969, pile au milieu des deux séances en studio. Nous arrivons ainsi à la délicieuse blague d'un album de covers qui inclut aussi le *"nouveau"* Dylan avec sa voix nasillarde étrangère, reprenant le désormais banni *"ancien"* Dylan de l'époque du *"son de mercure violent"*.

Le résultat est un album surprenant, qui ne manque pas d'esprit et bien plus conscient de lui-même qu'on ne s'en est aperçu alors. Tout ce qui manque, peut-être, est une cover de Sinatra. Mais il faudra attendre 45 ans pour ça.

L'ALBUM SELF PORTRAIT

1. All The Tired Horses ★★★
2. Alberta #1 ★★★★
3. I Forgot More Than You'll Ever Know ★★★
4. Days Of 49 ★★★★
5. Early Mornin' Rain ★★★
6. In Search Of Little Sadie ★★★★
7. Let It Be Me ★★★
8. Little Sadie ★★★
9. Woogie Boogie ★★
10. Belle Isle ★★★
11. Living The Blues ★★★
12. Like A Rolling Stone ★★
13. Copper Kettle ★★★★★
14. Gotta Travel On ★★★
15. Blue Moon ★★
16. The Boxer ★★
17. The Mighty Quinn (Quinn The Eskimo) ★★
18. Take Me As I Am (Or Let Me Go) ★★★
19. Take A Message To Mary ★★★
20. It Hurts Me Too ★★★★
21. Minstrel Boy ★★★
22. She Belongs To Me ★★★
23. Wigwam ★★★
24. Alberta #2 ★★★

Label: Columbia
Production: Bob Johnston
Enregistré à: New York, Nashville, Île de Wight
Personnel: Bob Dylan (chant, guitare, harmonica, claviers), Kenny Buttrey (batterie), David Bromberg (guitare, dobro), Rick Danko (basse, chant), Levon Helm (mandoline, batterie, chant), Al Kooper (guitare, claviers), Robbie Robertson (guitare)
Meilleurs classements: UK 1; US 4

DATE DE SORTIE
19 OCTOBRE
1970

NEW MORNING

Fantaisie familiale et prières sincères ? Poésie beat et lounge jazz ? Une suite rapide à *Self Portrait* ; l'étrangeté persiste.

PAR PETER WATTS

"J'*AVAIS L'IMPRESSION QUE ces chansons pouvaient s'envoler dans la fumée de cigare, ce qui me convenait*, a dit Bob Dylan au sujet des séances pour *New Morning* dans *Chroniques*. *Ça allait*."

Ce n'est pas un soutien retentissant, mais une indication de son état d'esprit d'alors. En 1970, les Weathermen, guérilleros urbains ayant emprunté leur nom à des paroles de Dylan, se sont rebaptisés The Weather Underground, et le chanteur prend ça comme le signe qu'il s'est enfin débarrassé de sa crédibilité dans la contre-culture. Il peut se consacrer à sa musique sans être encombré par l'étiquette de "*porte-parole d'une génération*". Si *New Morning* n'est pas tout à fait un retour en terrain connu – comment serait-ce possible avec ces chansons célébrant la vie de famille ? –, il sous-entend qu'il cherche une direction, quatre mois après l'incompréhensible *Self Portrait*. Certains avancent que Dylan essaie de rattraper ce faux pas – pas de covers ! Une voix nasillarde ! – mais *New Morning* est enregistré en grande partie avant la sortie de *Self Portrait*, et n'est pas contaminé par un quelconque besoin d'apaiser des fans horrifiés. Il s'agit de 35 minutes de fantaisie, de la chanson d'amour poids plume "If Not For You" aux paresseux "*la la la la*" de "The Man In Me", morceau superbe, à l'aise avec son manque de sérieux.

New Morning est léger, mais habile, Dylan y glissant quelques éléments inattendus. Il y a "Winterlude", une valse à l'eau de rose ; "If Dogs Run Free", jazz Beat avec Dylan (sérieux ?) habité par Kerouac et une choriste qui scatte ; "Three Angels", complainte religieuse en spoken-word ; et "Father Of The Night", bénédiction de 90 secondes basée sur une prière juive. Dylan s'en sort car, sur *New Morning*, le bizarre est bon et le non-bizarre peut être très bon.

Il est secondé par son groupe, assemblage stellaire de musiciens de studio et de vieux acolytes. Al Kooper, qui joue des claviers et sert de complice, est aussi présent. Il pense être crédité comme producteur, mais le titre revient à Bob Johnston, qui a supervisé les premières séances – qui définissent l'atmosphère de l'album. Elles débutent en mai 1970, mais certaines chansons ont été testées en studio pour *Self Portrait* en mars. Le plus gros de l'enregistrement a lieu en juin, et *New Morning* est quasi achevé le 5 juin, quelques jours avant la sortie de *Self Portrait*.

La motivation vient quand on demande à Dylan d'écrire des chansons pour la pièce d'un lauréat du Pulitzer, Archibald MacLeish. *Scratch* est une version musicale de l'histoire faustienne, *The Devil And Daniel Webster*. Dylan rencontre MacLeish – son récit dans *Chroniques* suggère qu'il admire l'écrivain – et compose des morceaux. Mais les chansons de Dylan sont trop légères et la pièce de MacLeish trop sombre. Dylan les utilise donc pour le futur *New Morning*.

ICI, SUR *NEW MORNING*, LE BIZARRE EST BON ET LE NON-BIZARRE PEUT ÊTRE TRÈS BON

Il commence par "If Not For You", superbe saynète country tentée lors des séances de *Self Portrait*. Dylan enregistre une autre version avec George Harrison qui génère une grande excitation et reste donc inédite pendant des années, Harrison la reprenant pour *All Things Must Pass*. C'est l'introduction idéale pour *New Morning*, avec une mélodie si naturelle et plaisante qu'on remarque à peine les paroles anodines (*"Je serais triste et déprimé si tu n'étais pas là"*). Cela rappelle quelque chose que Dylan a écrit dans *Chroniques* : *"Si seules mes paroles comptent, pourquoi Duane Eddy a-t-il enregistré un album d'instrumentaux de mes chansons ?"* Les paroles

LE VERDICT DE LA CRITIQUE

"Il s'agit surtout de pop standard qui serait totalement négligée si un autre artiste l'avait faite. Le contenu rock est bon et prouve jusqu'où il est allé depuis ses débuts."

RICHARD GREEN, *NME*, 24 OCTOBRE 1970

"La facette la plus encourageante est qu'il revient à l'imagerie, même si c'est hésitant. Il est trop tôt pour dire que c'est son meilleur et, de toute façon, je ne le pense pas, mais il contient des signes que le meilleur reste à venir."

RICHARD WILLIAMS *MM*, 24 OCTOBRE 1970

sont sans importance sur "If Not For You". Dans *Chroniques*, il parle aussi de son désir de se dépouiller des vieilles étiquettes – *"Prophète, Messie, Sauveur"* – et d'être horrifié quand, à Princeton en juin 1970, pour la remise d'un diplôme honoraire, il est présenté comme *"la conscience perturbée et préoccupée de la jeunesse américaine"*. L'expérience est rapportée sur "Day Of The Locusts", deuxième titre du LP sous influence gospel, avec le jeu de piano fantastique de Dylan.

Le piano domine les trois titres suivants. Sur "Time Passes Slowly", écrit pour Scratch, Dylan loue la vie à la campagne, "Went To See The Gypsy" est un rock sympathique, évoquant une rencontre imaginaire avec Elvis Presley. "Winterlude" est une valse aux paroles idiotes *("Winterlude, ça me rend paresseux/Winterlude, ce type pense que tu es grandiose")*. Il est suivi par l'encore plus étrange "If Dogs Run Free", qui s'ouvre sur le piano agressif de Kooper avant de trouver une ambiance lounge jazz louche, Dylan récitant tel un poète beat, tandis que Maeretha Stewart scatte et gronde dans les chœurs. Il y a peu de moments plus curieux dans son répertoire.

La face B commence avec le picking plus conventionnel de "New Morning", aussi prévu pour Scratch et ode aux plaisirs simples d'un jour ensoleillé. "Sign On The Window" brode sur ce même thème et se cale sur le sous-courant gospel de l'album, Dylan revenant au piano : *"Me suis marié, j'attrape une truite arc-en-ciel/J'ai un paquet de gamins qui m'appellent 'Pa'/Ça doit être ce qui compte"*, chante-t-il, ayant presque l'air sincère. "One More Weekend" est un blues où Dylan le chaud lapin cherche une autre forme de bonheur marital, exprimant un désir de *"laisser les enfants à la maison"* pour *"encore un week-end avec toi"*.

Le superbe "The Man In Me" débute par Dylan fredonnant avec le groupe, avant de trouver un phrasé reggae alors qu'il déverse des louanges dans l'oreille d'une femme – *"Oh, mais quel sentiment merveilleux/De simplement savoir que tu es près de moi/Mon cœur est bouleversé/De mes orteils à mes oreilles."* Il y a un fond fascinant dans le fait que Dylan célèbre des passions séculaires sur une trame gospel. La contradiction est soulignée par le duo final, qui prêche à une puissance supérieure : "Three Angels" est bizarre et mièvre, avec Dylan voyant des anges, métaphoriques ou autres, dans une rue, tandis qu'un chœur appuie ses observations. "Father Of Night" est une sérénade à Dieu, un avant-goût de l'avenir de Dylan.

Pourtant, nul ne s'en soucie sur *New Morning*. Le contenu est aussi décalé que *Self Portrait*, mais d'une façon moins agressive. Dans *Chroniques*, Dylan note l'accueil qui lui est fait, avec une autodérision désarmante. *"Ce disque a été qualifié d'album de come-back – et c'était le cas. Ce sera le premier d'une série."* Le Weather Underground fait partie de ceux qui reviennent. En décembre 1970, ils renoncent à la révolution armée en faveur d'une vie en communauté, de drogues et d'alimentation bio, dans une déclaration devant son nom à *New Morning*. Dylan n'a jamais dit ce qu'il en avait pensé.

L'ALBUM NEW MORNING

1. If Not For You ★★★★
2. Day Of The Locusts ★★★★
3. Time Passes Slowly ★★★
4. Went To See The Gypsy ★★★
5. Winterlude ★★★★★
6. If Dogs Run Free ★★★
7. New Morning ★★★★
8. Sign On The Window ★★★
9. One More Weekend ★★★
10. The Man In Me ★★★★★
11. Three Angels ★★
12. Father Of Night ★★★

Label: Columbia
Production: Bob Johnston
Enregistré à: Columbia Studio, New York
Personnel: Bob Dylan (chant, harmonica, guitare, orgue piano), David Bromberg (guitare), Harvey Brooks (basse), Ron Cornelius (guitare), Charlie Daniels (basse), Buzzy Feiten (guitare), Al Kooper (orgue, piano, guitare, cor d'harmonie), Russ Kunkel (batterie), Billy Mundi (batterie), Hilda Harris (chœurs), Albertine Robinson (chant), Maeretha Stewart (chant)
Meilleurs classements: UK 1; US 7

Un homme appelé Alias : Dylan dans *Pat Garrett Et Billy Le Kid*, de Sam Peckinpah en 1973.

"Ce n'est pas qu'il t'en veut. Il est simplement grossier."

Dans la chaleur, la poussière et le danger de Durango, MICHAEL WATTS part en chasse d'un homme appelé Alias. Dylan est au Mexique pour tourner *Pat Garrett Et Billy Le Kid* avec Sam Peckinpah. Que fait-il vraiment là, et qu'est-ce qu'une carrière d'acteur naissante signifie pour sa musique ? Et l'intrépide Watts obtiendra-t-il une interview ? *"Bordel,* dit Kris Kristofferson. *Tu as peur ? J'ai peur et je tourne un film avec lui !"*

TIRÉ DU MELODY MAKER 03/02/1973

EN D'AUTRES CIRCONSTANCES, la remarque n'aurait pas été incongrue. Mais aujourd'hui, dans cet avion à 7 000 mètres au-dessus du désert mexicain, avec ces gens, waouh, cette normalité a quelque chose de flippant.

Le petit gars à la barbe clairsemée et pâle et au haut-de-forme élimé, qui n'a parlé à personne ces dernières semaines, se faufile dans l'allée de l'avion et me tape l'épaule de façon brusque. La vision distante des mesas, semblables à des zébrures rouges, à des milliers de mètres en dessous, est soudain remplacée par un gros plan d'yeux bleus, presque transparents.

"Tu es du Melody Maker *?"* demande-t-il.

Hochement surpris.

"Max Jones travaille toujours là ?"

Max Jones ? Oui, bien sûr, mais... Tu te souviens !

La tête frisée s'incline légèrement sans un sourire, en se penchant vers le siège. Cela remonte à dix ans maintenant, quand ce jeune folkeux a joué au Royal Festival Hall. Il était tout jeune, mais avait séjourné au très chic Mayfair Hotel. Il buvait du beaujolais, portait des jeans, des boots et une veste en cuir. Il a dit à tout le monde qu'il écrivait des chansons *"qui dénonçaient"*. Il l'a dit à Max Jones.

En fait, c'était la première fois que Bob Dylan était interviewé en Angleterre.

RODOLFO LES LUNETTES sait tout de Durango. Il porte mes bagages jusqu'au quatrième étage du Camino Real Hotel, le plus space-age de Mexico, avec des portiers en cape noire imprimée de losanges dorés. Rodolfo s'affaire avec les rideaux en attendant son pourboire.

"Durango ? Si, si." Il remonte ses lunettes de soleil sur son nez. C'est un petit Mexicain trapu, qui, comme toujours, cherche à satisfaire les Américains. *"Très, très chaud, très sec."* Ses mains papillonnent. *"Beaucoup de tournages ici."* Une pause. Son visage s'éclaire. *"Vous venez pour un film ?"*

Je murmure : Sam Peckinpah.

"Sam Peckinpah ! s'écrit-il. *Sam, mon ami !"* On croirait que le nom de son père a été invoqué. *"Il séjourne ici. Un grand monsieur – il boit, il boit mucho."* Il porte une main à sa bouche et incline un verre imaginaire, puis secoue la tête, ravi. Je glisse des pièces dans sa main libre.

"Merci señor, muchas gracias." Il sort.

"Quand vous le verrez, dites-lui, ajoute-t-il en fermant la porte, *que vous avez vu Rodolfo."* Il désigne ses yeux. *"Il se souvient des lunettes."*

J'entends son petit rire alors qu'il s'éloigne dans le couloir.

Sam Peckinpah ! Le plus si enfant toujours terrible d'Hollywood, l'apôtre de l'ultra-

FOTOS INTERNATIONAL/GETTY IMAGES

violence, même avant Kubrick, réalisateur de *La Horde Sauvage* et *Les Chiens De Paille*, fêtard, misogyne – ce démon. En cet âge de westerns parodiques, gays, à la Warhol, néoréalistes, différents à tout prix, Peckinpah est resté un pur et dur dans son attitude envers la manière dont il faut faire les films de cow-boys.

Il croit en la physicalité et la dureté de l'action, adhérant au mythe du western, tout en désirant le salir, montrer des dessous peu reluisants. Ses films sont faits pour les hommes aussi sûrement qu'il est un mec, un vrai, et son regard dur sur la vie et le cinéma ont fait naître un culte autour de lui qui n'a pas été sans son lot de mésaventures.

Après ses deux premiers films, *New Mexico* et *Coups De Feu Dans La Sierra*, il réalise *Major Dundee* en 1964 avec Charlton Heston, mais le producteur, Jerry Wexler (connu pour Atlantic Records), le fait remonter.

Il traverse une phase de désillusions. Le producteur du *Kid De Cincinnati*, Martin Ransohoff, le fait renvoyer, il perd beaucoup d'argent, sombre dans l'alcool et a des soucis conjugaux (il a épousé deux fois et divorcé de sa femme mexicaine, Begonia, et l'an dernier s'est marié avec une blonde de 29 ans, la secrétaire anglaise Joie, rencontrée à Twickenham pendant le tournage de *Chiens De Paille)*.

Après un passage à la télévision, il réalise *La Horde Sauvage* avec William Holden, qui capitalise, avec un succès incroyable, sur l'atmosphère de violence acceptable qui imprègne le cinéma.

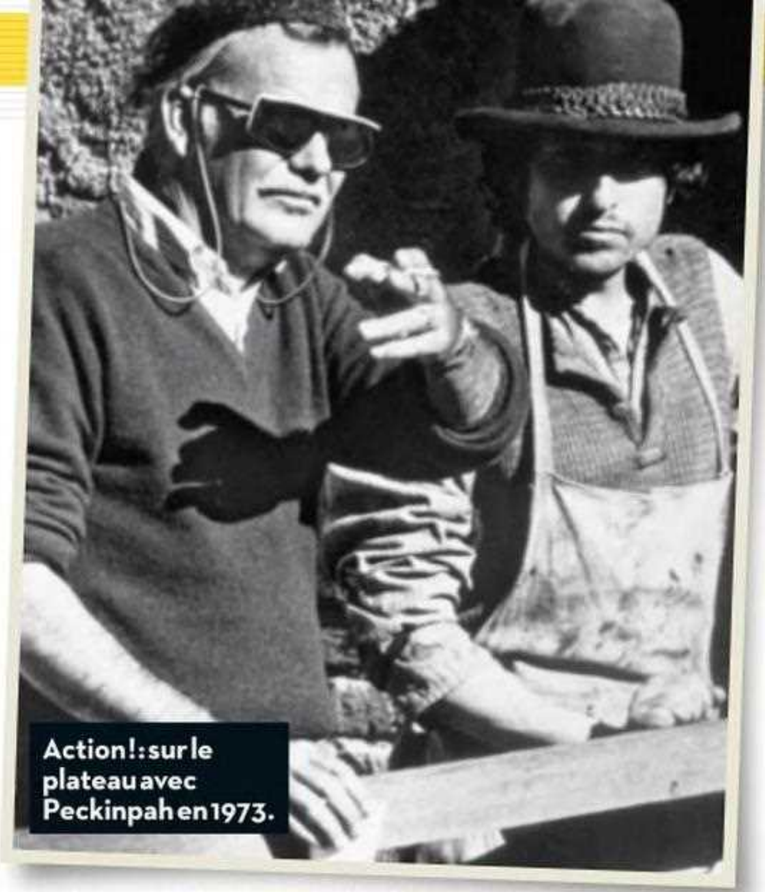
Sa mauvaise réputation est ainsi revue à la hausse, alors que ses représentations de carnage au ralenti le placent dans l'œil controversé d'un cyclone critique.

"Je veux leur mettre le nez dans la violence, a-t-il dit au magazine *Time. Je considère tous les hommes aussi violents, moi inclus."* Il réalise ensuite *Les Chiens De Paille* avec Dustin Hoffman et *Junior Bonner, Le Dernier Bagarreur* et *Guet-Apens* avec Steve McQueen, qui renforcent son approche sanguinolente du cinéma.

Mais parlons du présent ! Aucun de ses films n'a suscité autant de spéculations avant sa sortie que l'actuel, *Pat Garrett Et Billy Le Kid*, pas tant à cause de lui, cette fois, ou de ses théories cinématographiques, mais en raison d'un certain *"acteur"*.

James Coburn, par exemple, a tourné des tonnes de films comme *Les Sept Mercenaires*, Jason Robards Jr a été dans *Un Nommé Cable Hogue* et Kris Kristofferson a beau être un chanteur folk célèbre, mais il a déjà joué dans deux longs-métrages, *Cisco Pike* et *Les Choses De L'Amour* (avec George Segal : sortie en mai).

Mais Bob Dylan ! Bob Dylan et Sam Peckinpah ! Au premier coup d'œil, c'est la rencontre entre la vieille et la jeune Amérique, les valeurs traditionnelles de l'Ouest se frottant au surréalisme pop de l'Est. C'est le croisement symbolique de deux générations très différentes, de deux attitudes de vie. C'est tout cela, et bien plus. Il y a, sous la surface, d'autres significations.


Action ! : sur le plateau avec Peckinpah en 1973.

SNAP/REX

POUR PECKINPAH, INCLURE Dylan dans son film et, dans une moindre mesure, Kristofferson (qui malgré un style de vie rock, est plus traditionnel) représente une acceptation de la culture de la jeunesse et de ses totems, un phénomène auquel il a été totalement sourd dans son travail passé.

Il a sans doute été convaincu, d'une certaine façon, par les ventes de billets auprès de la jeune génération, que les studios MGM, ses financiers, ont mises en avant.

Mais pour Dylan, le rôle a une bien plus grande importance. Depuis longtemps, c'est le prophète désigné de tous, qui a vieilli et est de plus en plus distant, dans une identité qui perdu toute pertinence pour lui au fil des années, et semble pourtant avoir entravé ses talents.

Cela fait plus de deux ans qu'il a sorti son dernier album, *New Morning*, et il n'y a apparemment pas de plan pour une autre aventure en solo. Son contrat avec Columbia Records a expiré, même s'il ne peut pas sortir d'album sur une autre maison de disques, sauf s'il désire renoncer à d'énormes royalties gardées par CBS. Il a laissé entendre à ses proches qu'il s'est lassé du monde de la musique, qu'il n'a plus envie de jouer en live et sa participation est minimale, sauf de façon informelle quand il apparaît sur les albums d'amis tels que Doug Sahm et Steve Goodman.

> DYLAN ET PECKINPAH ! AU PREMIER COUP D'ŒIL, C'EST LA RENCONTRE ENTRE LES VALEURS TRADITIONNELLES DE L'OUEST ET LE SURRÉALISME POP DE L'EST

De plus, il s'en est éloigné trop longtemps à présent pour revenir au cœur de l'action avec la même pertinence qu'avant, même s'il le souhaitait. Et comme Grossman l'a astucieusement compris, ses derniers concerts ont été si inégaux, de toute façon, qu'il vaut mieux qu'ils soient peu fréquents.

Il est Bob Dylan. Mais qui est Bob Dylan ? Alors que le mythe du musicien et du symbole générationnel s'élève comme un brouillard insidieux, il cherche une sorte de direction, un nouvel objectif.

Il voit d'autres musiciens éminents, comme Lennon et Jagger, se mettre au cinéma. Andy Warhol est un ancien mentor. Et au Mexique, un ami de fraîche date, Kris Kristofferson, tourne un film. Sur Billy Le Kid.

Billy Le Kid ! Peu importe la nature des faits, Billy Le Kid fait partie de la légende américaine. Comme John Wesley Hardin(g), et lui, il le connaît, depuis longtemps, grâce à une idée qu'il a exploitée un jour. À Durango, au Mexique, en rendant visite à Kristofferson sur le plateau, il écrit cette chanson sur Billy et la joue aux acteurs. La suite logique est qu'il devrait avoir un rôle dans son premier long-métrage.

En fait, il a obtenu le rôle grâce à un mélange de circonstances précipitées par Bert Block, le manager de Kristofferson. Block, vieux pro de la musique qui a, jadis, managé Billie Holiday, est celui qui a supervisé les arrangements lorsqu'il a joué à l'Île de Wight. Il est pour Dylan une sorte de manager, depuis qu'il a laissé son contrat avec Grossman expirer (Grossman et Block ont été partenaires pendant un moment et se sont occupés de Janis Joplin).

Block a mentionné à Dylan que Kristofferson tournait dans un film et suggéré qu'il l'imite. Il a aussi parlé au producteur, Gordon Carroll, à qui cette proposition a plu. Dylan a échangé avec Rudy Wurlitzer, le scénariste, et a assisté à une projection privée de *La Horde Sauvage*. Il a d'abord eu des doutes sur ce projet.

Il n'avait l'intention que de voir une bobine. Puis trois, quatre... Dylan est sorti du cinéma MGM totalement sous le charme.

Il a été aussi fasciné par l'idée d'un rôle dans un film qu'intimidé par son sentiment d'être incapable de le faire. Il n'a fait jusque-là que des documentaires. Et Peckinpah est un génie terrifiant !

Mais il s'est rendu au Mexique avec Bert pour exorciser ses doutes. Le premier soir, il a mangé chez Peckinpah une chèvre rôtie. Puis il est allé sur le plateau. Il a été particulièrement captivé par les costumes, essayant des chapeaux et des tenues comme un enfant se préparant pour une fête déguisée.

Il a cherché un moment, puis, le deuxième jour, a calmement pris une guitare et chanté pour Kris, Coburn et Peckinpah cette chanson qu'il a composée, intitulée "Billy The Kid". Peckinpah lui a proposé un rôle sur-le-champ.

C'est un petit rôle, celui d'un complice de Billy, mais il peut être étoffé s'il le désire. Le fait qu'il ne l'a pas demandé illustre son hésitation. Il joue, avec la plus parfaite justice immanente, le rôle d'Alias.

Dans sa vie publique de musicien, c'est un homme à l'identité incertaine. Dans le film, c'est un homme sans nom. Il continue de jouer le jeu de la célébrité. Mais il pourrait bien avoir trouvé cette nouvelle direction qui lui échappait. Les gens sur le tournage disent qu'il aimerait reprendre le rôle d'Alias dans une série de films, préservant avec humour cet anonymat.

En un sens, Dylan est comme Brando. Il est aux années 1960 ce que l'autre était à la décennie précédente : une représentation de leur style et de leur humeur. Cependant, à la fin des sixties, le charisme des deux a commencé à s'éroder un peu. Ils se sont mis à passer de mode et leurs interprétations ont été de plus en plus critiquées,

l'un à l'écran, l'autre sur disque. La différence est que Brando a récemment cherché et obtenu un renouveau avec *Le Parrain* et, à présent, *Le Dernier Tango À Paris*. Dylan est en train de le faire. Le film est une énorme étape pour changer de discipline et tester la viabilité de son talent, sans pour autant le transformer en acteur, mais en lui permettant d'affirmer son sens cinématographique. C'est un terrain d'entraînement pour de possibles débuts de réalisateur.

Quand j'arrive à Durango, cela fait trois mois qu'il est là, depuis le 23 novembre. Il est avec sa femme, Sara, cinq enfants et le chien, Rover.

Elle a emmené les enfants au Yucatán, un État voisin dont les habitants, descendants directs des Mayas, se considèrent comme une entité différente du reste du Mexique. Ils ont une fille, Maria, âgée de onze ans, et leur fils aîné, Jesse Byron, a sept ans et a la réputation d'être un gamin turbulent. Maggie Netter, une attachée de presse de MGM, dit qu'elle a fait du cheval avec lui le dimanche. *"Il est très intelligent ! Ils le sont tous. Mais ils ne leur donnent pas de cadre, ils ne les surveillent pas de trop près. Ils peuvent faire tout ce qu'ils veulent. S'ils rentrent à la maison, ils disent à quelqu'un de ramener les enfants, pour qu'ils aient toujours des gens autour d'eux."*

En me promenant à Durango et en me retrouvant dans l'une des nombreuses banques, je suis tombé sur un instituteur texan qui enseigne dans une école américaine locale. Jesse a été l'un de ses élèves pendant un mois. Ce Texan est grand et costaud, en pull rouge à col en V et lunettes d'écailles, et parle avec un accent très prononcé.

"Tu as dû rater un embranchement quelque part", dit-il avec un sourire plaisant après les présentations, en agitant la main dans la direction générale de la ville. Je mentionne le film. *"Je suppose que tu es là pour Bob Die-lan"*, répond-il, avant d'évoquer le fait qu'il a été l'instituteur de son fils. La façon dont il l'a dit m'a rappelé que, dix ans plus tôt, personne ne semblait prononcer son nom correctement en Angleterre.

Je lui pose une question sur le fils. Il m'adresse simplement un sourire et murmure quelque chose d'insignifiant. Puis je change de sujet et demande comment les gens se distraient ici le soir. Le terme ennuyeux n'est pas assez fort pour résumer ma première impression de Durango.

Il regarde sa compagne, institutrice aussi, une Mexicaine à lunettes et dit : *"Comment s'amuse-t-on, Juanita ?"*, et elle hausse les épaules en souriant, comme lui. Je n'ai pas deviné ce qui pouvait les faire sourire dans cette ville.

DURANGO EST, EN EFFET, la capitale de l'État de Durango. Le taux d'homicide est le plus élevé du Mexique. La population est de 160 000 habitants qui cherchent de l'or, de l'argent ou du fer (surtout) dans les mines ou travaillent dans les nombreux petits magasins locaux.

Cela semble incroyable qu'il puisse y avoir autant d'humains abandonnés dans ce désert, à plus de 650 km au nord-ouest de Mexico, bordé par la chaîne de la Sierra Madre qui, depuis le seul vol quotidien depuis la capitale, ressemble à une série de hamacs gris rouge sous une fine couverture de brume.

Mais c'est beau. En descendant de l'avion qui est toujours plein, les bandes rouge pâle de l'aube se sont à présent fondues dans l'horizon et l'air piquant de janvier fait l'effet d'une douche froide. Soudain, on prend conscience de tous ces gens, ces gamins, dont les yeux dévorent cette énorme chose en métal qui une fois de plus est tombée du ciel et, même si c'est un cliché, on se demande à quoi ils pensent. Comment vit-on là-bas, au-delà des montagnes ?

C'est un drôle de sentiment pour le voyageur, car si on en croit les livres, il s'est passé quelque chose de similaire il y a une éternité, quand les dieux sont descendus de leurs vaisseaux parmi les Mayas et les autres tribus primitives et leur ont demandé de bâtir les pyramides et les routes, d'être le berceau de la civilisation et... si Dieu est un astronaute et s'était senti aussi vaseux que moi en ce matin de janvier, il aurait reposé son cul bleu dans son vaisseau et filé à Los Angeles, à 1 600 km au nord, car en cet an de grâce 1973, il n'y a pas grand-chose à faire ici.

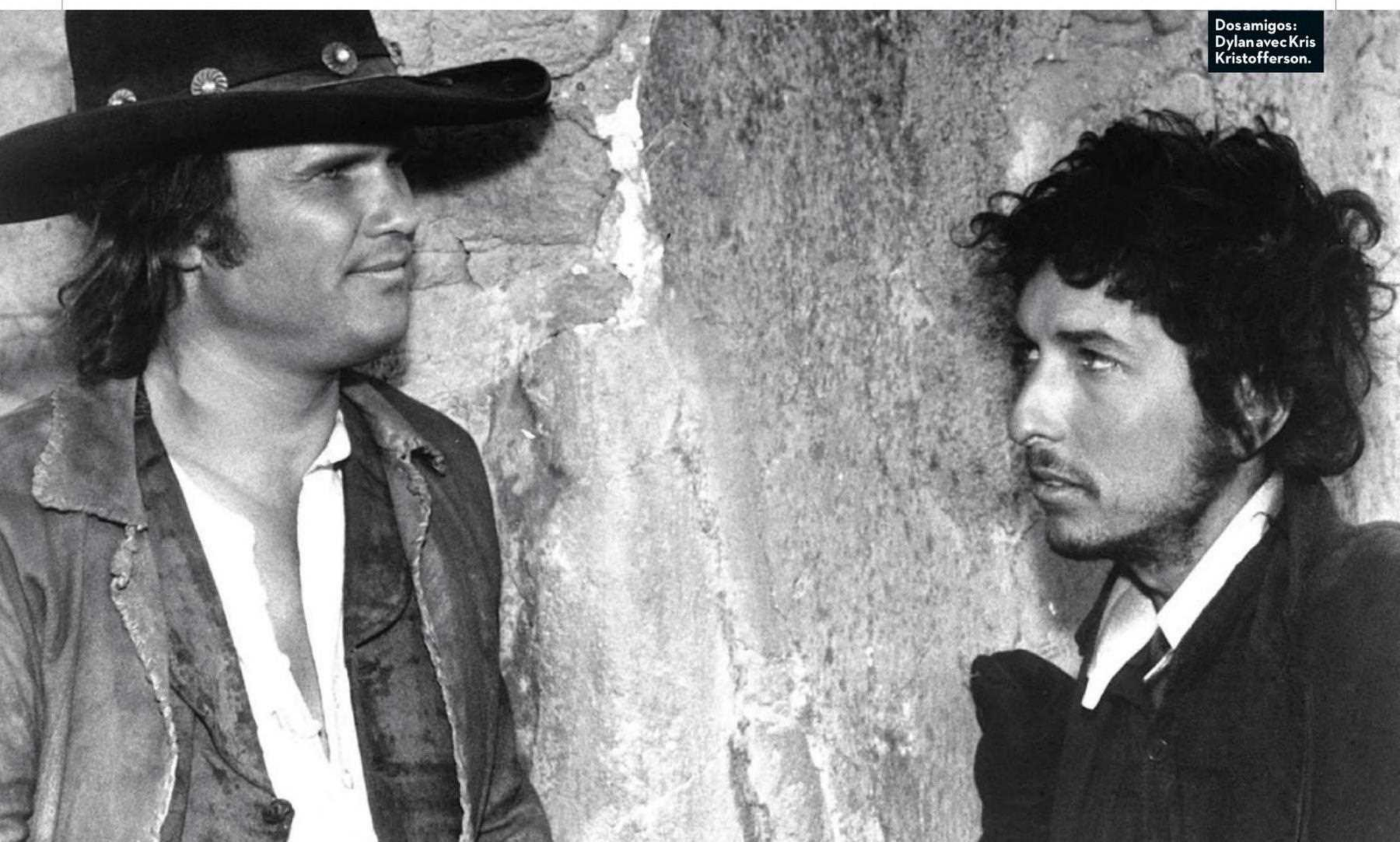
La ville de Durango est une large autoroute à deux voies, avec bon nombre de petites routes qui la coupent, scintillant dans une brume de chaleur et de poussière alors que le soleil se lève. Il y a des églises en stuc clair et des banques, et une grande place flanquée par des ifs bien taillés. C'est l'Ancien et le Nouveau Monde. Le petit cireur met de l'alcool sur le bout de la chaussure de son client et craque une allumette, s'arrêtant un instant tandis que la flamme jaillit avant d'appliquer son chiffon.

Et à côté, il y a un énorme supermarché, le Soriana, plus grand que ceux que j'ai vus aux USA, qui pourrait fournir toute la ville. Les caddies métalliques devant la vitrine sont en rangs serrés, prêts à foncer dans les rayons.

Mais c'est surtout du pur Hollywood – le mythe du western incarné ici au milieu des cactus, buissons, rochers et grandes plaines ocres. Aujourd'hui, en ces lieux, Dieu n'est pas un astronaute mais un cow-boy qui débarque en ville dans cet avion pour deux mois et tourne un film dans lequel vous seriez payé un paquet de pesos en tant que figurant.

Dans le bureau du meilleur hôtel de la ville, le Campo Mexico, l'un des trois ici, qui consiste →

MICHAEL OCHS ARCHIVES/GETTY IMAGES



Dos amigos: Dylan avec Kris Kristofferson.

en plusieurs pièces d'un étage, assemblées en un grand demi-cercle, sont accrochés des portraits des stars qui ont tourné dans la région. *"Hasta la vista – Glenn Ford"*; *"Merci mille fois – Kirk Douglas"*; *"Cordialement – John Wayne"*. Wayne a même sa propriété à côté de la ville où il fait des films. D'ailleurs, il vient de partir. Ça aurait fait une photo géniale sur ce mur, avec lui, Sam, Jim Coburn, Kris et... Bobby Dylan.

Dylan et les autres stars du film ont des maisons voisines à Durango. Maggie m'en informe alors que nous allons sur le lieu de tournage samedi matin, à El Sauz, à 20 ou 30 minutes du Campo Mexico. Elle ajoute que Dylan est *"très étrange"* et que si je compte lui parler... Elle sourit de façon aussi charmante que catégorique. Il semble que les instructions sur le respect de son intimité sont strictes.

Pour être précis, pas d'appareil photo, sauf ceux du photographe de plateau et de John Bryson, un ancien de *Life* et vieil ami de Sam qui a eu un beau rôle dans *Guet-Apens*.

Maggie dit que Dylan ne parle à personne, sauf s'il le désire. Comme c'est un ami de Kristofferson, ils partagent une loge sur le tournage, mais certains jours, il ne lui dit pas un mot. Il est le même avec tout le monde. *"Ce n'est pas qu'il t'en veut, mais il est..."* Elle cherche l'adjectif qui convient. *"Il est simplement grossier."* Ah ! Cette qualité mystérieuse.

Ils me disent tous la même chose : *"Dylan ? Laisse tomber. Il ne dira rien."* Mentionnez son nom dans une conversation et un voile protecteur s'abat. C'est un ectoplasme flottant dans la conscience de tous ces gens, une chose intangible qui doit être préservée de l'extérieur, de peur qu'elle s'envole.

Et ce n'est pas seulement dû au fait que personne ne veut rien révéler. Personne n'est sûr d'avoir quelque chose à révéler ! Ils sont incertains de leurs réactions envers lui et de ce qu'elles devraient être. Il est tour à tour un mythe venu dans le pays du Quetzalcóatl, ou juste un type travaillant sur un tournage comme nous tous.

N'est-ce pas ? La seule chose dont ils sont sûrs est qu'ils ne vont pas en dire trop, au cas où.

LES GENS SEMBLENT ÉVITER DE SE CONFRONTER À DYLAN, COMME SI LA SITUATION ÉTAIT TROP CHARGÉE D'ÉLECTRICITÉ

CES PREMIERS INSTANTS sur le plateau sont étranges. La voiture se gare dans un grand espace devant les ruines d'un bâtiment en pierre, un ancien fort construit il y a une centaine d'années. À présent, il s'appelle Fort Sumner.

Il est entouré de plus petites ruines – des murs surtout, qui ne supportent plus de maisons depuis longtemps. Le crâne d'une vache brille près d'une porte. Et un Mexicain installe un grand mât avec un drapeau rouge qui flotte et un autre, blanc, traînant dans la poussière. Le rouge signifie qu'on est en plein tournage.

L'effet du mât sur les gens est extraordinaire. Dès que le chiffon rouge flotte dans le ciel, les conversations virent au murmure, les bouches se collent aux oreilles et les pas sont si légers qu'on croirait que le moindre bruit va déclencher un séisme – comme ce sera le cas, nous le verrons.

Il doit y avoir deux cents personnes ou plus – acteurs, figurants mexicains, hommes, femmes, enfants – bougeant à peine ou glissant au ralenti autour des vieilles pierres qui ont jadis vibré au son de la vie d'une armée.

Une frise silencieuse, tandis que les oiseaux pépient, que les chevaux soufflent dans leur enclos et que deux vautours planent dans le ciel. Voilà une vraie conspiration du silence. Elle est brisée par le seul homme qui en a le droit.

Dans l'un des bâtiments du fort, aux fenêtres cachées par des fonds noirs, Peckinpah tourne et fait répéter ses acteurs. On devine son identité en entendant son ton autoritaire.

Coburn apparaît, visage fin et beau sous des cheveux grisonnants coiffés d'un chapeau. Il porte une veste mexicaine colorée sur un gilet et un pantalon noirs. Il sort par la porte trois fois et, à chaque occasion, fait les mêmes mouvements, parlant par-dessus son épaule : *"Ok, tu as dit comme ça. Comme ça ?"*

Puis vient Kristofferson. Il a le visage maquillé en brun orangé et, sans sa barbe, a l'air d'avoir dix ans de moins. Il est longiligne dans sa tenue sombre et délavée, un revolver pendu à sa hanche. Le shérif Pat Garrett et Billy Le Kid. Voici les stars du film.

Sam Peckinpah arrive enfin. Moins grand et costaud qu'on ne le pensait, mais féroce comme un vieux lion, avec une grosse moustache blanche et des cheveux de la même couleur coiffés d'un bandana vert. C'est le redoutable major anglo-indien des histoires de Kipling, entraînant ses hommes sur la Passe de Khyber, sabre en main, juron aux lèvres. Il est facile de voir pourquoi il terrifie tout le monde.

Il passe la porte et crache dans la poussière. Son crachat fait un bruit mat sur le sol.

Plus tard, quand la scène est terminée et le drapeau blanc de retour, je rencontre Rudy Wurlitzer. C'est l'auteur de 36 ans de trois romans, dont l'un, *Nog*, est devenu culte en Angleterre et en Amérique. Il a aussi écrit le scénario du film avec James Taylor, *Macadam À Deux Voies*, inédit chez nous.

Et à présent, ce film. Wurlitzer y participe aussi en tant qu'acteur. Il joue un des membres du gang de Billy. Il porte des vêtements sales et des chaps en cuir, est barbouillé de maquillage et coiffé d'un haut-de-forme cabossé. Il fait tournoyer un Colt et a l'air d'un sale type. En réalité, j'apprends qu'il n'est pas ravi, comme bien d'autres sur ce tournage. Il y a deux semaines de retard et un million de dollars de dépassement de budget, surtout pour raisons techniques ; près de quinze jours ont été gâchés car les caméras étaient mal réglées.

Peckinpah est collé au producteur, Gordon Carroll, un grand type sec à petites lunettes. Ils sont inquiets. Le studio a déjà envoyé trois cadres de Culver City pour enquêter sur les causes du retard. Peckinpah déteste les studios avec force. Il se sent trahi par eux.

Et comme si ça ne suffisait pas, il y a Durango. Mon Dieu ! Durango ! Le lieu sans âme, l'ennui. La frustration de n'avoir rien à faire, rien pour s'occuper l'esprit au-delà d'apprendre son texte. C'est une ombre qui plane sur le plateau.

"Durango... C'est un endroit étrange et sombre pour tourner un film, déclare Wurlitzer. *Tout le monde est tellement exposé."* Il murmure cette dernière phrase.

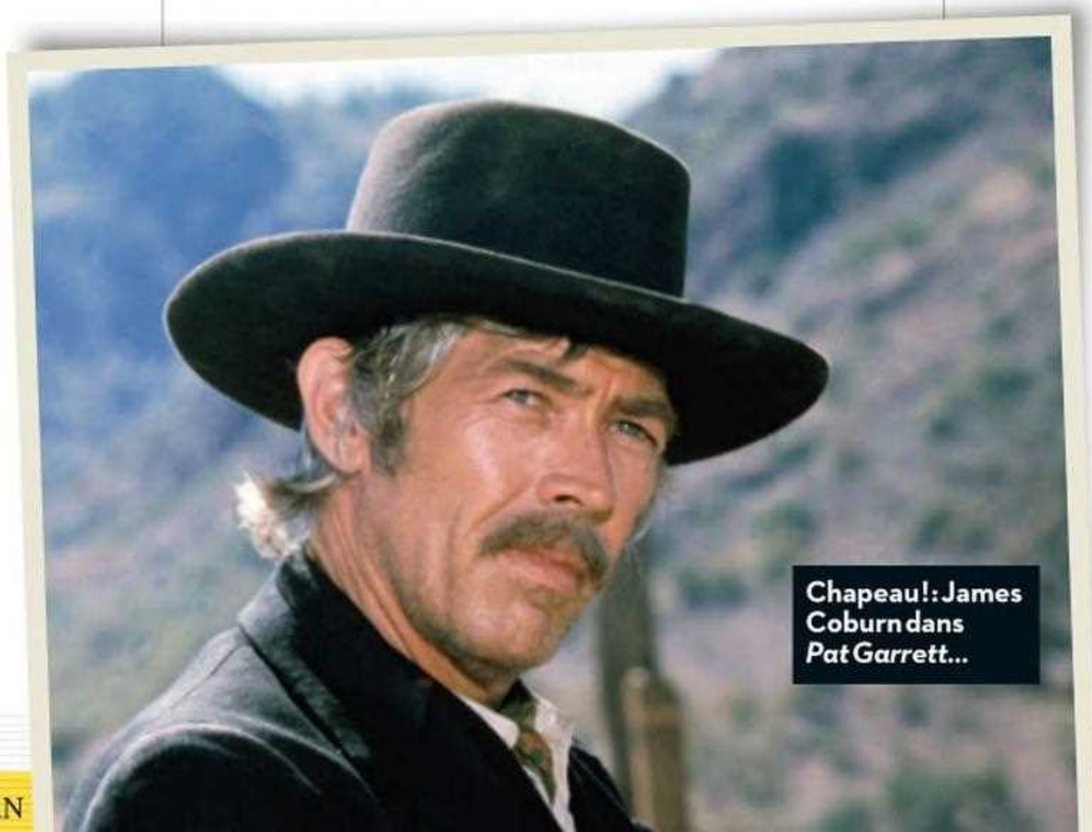
Nous sommes assis dans une des dépendances qui a été grossièrement convertie en cantine pour l'équipe. Dehors, le tournage a repris. Les voix flottent doucement dans la brise de l'après-midi.

Macadam À Deux Voies et celui-ci, marmonne-t-il d'un ton morose, ont été deux films horribles sur lesquels il a travaillé, mais de façon différente. Au souvenir du premier, il hoche la tête.

"James Taylor n'a pas eu sa chance, pas l'ombre d'une chance. Il n'a pas été dirigé par Monte Hellman (le réalisateur), *ce dont il avait désespérément besoin.* Macadam À Deux Voies *est meilleur que ce que les gens en ont pensé, mais il a oublié deux essentiels : la route et la vitesse. Monte n'avait pas trop la force de le faire. Le scénario original était un peu trop original d'une certaine façon.*

"Il n'y a pas de doute, ce film-là est meilleur, même s'il s'avère au final que c'est l'un des pires de Sam, parce qu'il déborde d'énergie. Ce que Sam fait au langage, par exemple... Il le rend bien plus théâtral parce que la théâtralité est innée chez lui. C'est comme s'il était quasiment vieux jeu dans ce qui est le plus efficace. Il a imposé trois scènes au début de mon scénario pour que ça fonctionne mieux d'un point de vue cinématographique. Dans ma version, Pat et Billy ne se rencontraient pas avant la fin. Alors que là, ils le font au début et à la fin."

Pour lui, explique-t-il, Pat et Billy sont deux flingueurs qui, au fond, ont une certaine affinité, mais ont



Chapeau ! : James Coburn dans *Pat Garrett*...

SILVER SCREEN COLLECTION/GETTY IMAGES

Dylan alias Alias : un rôle parfait.

choisi deux rôles diamétralement opposés dans la vie, le premier en tant que shérif, le second en hors-la-loi. En tant que tels, ce sont des symboles d'une Amérique en plein changement au siècle dernier : l'esprit libre, incarnant la nature pionnière de l'Ouest ancien ; et l'autre, vendu à l'Establishment contre un travail stable et une sécurité, représentant ainsi la respectabilité consolidée de la nouvelle Amérique.

Et Dylan ?

"Dylan est génial, murmure Wurlitzer sans hésitation. *Il est venu ici pour apprendre, il propose des choses et il est vraiment impressionnant. Je pense qu'il est complètement authentique. Non, je ne sais pas ce qu'il veut vraiment, mais j'espère qu'il va faire son propre film, car c'est un artiste et il ne peut pas s'en empêcher. Il est en train de découvrir le cinéma."*

Dylan et Peckinpah ? Il me lance un coup d'œil. *"C'est ce qu'il y a de vraiment intéressant,* répond-il d'un air pensif, *ce qui se passe entre Peckinpah et Dylan. Sam est vraiment de l'Ouest, comme un hors-la-loi cherchant les grands espaces, et il ne connaissait pas Dylan auparavant. On pourrait dire que Dylan est de l'Est. Il apporte un point de vue différent, en particulier pour un western. C'est un petit rôle, mais il est important d'une façon assez drôle. Est-ce que ces deux-là ont un terrain commun où se rejoindre – c'est là la grande question."*

Dylan, m'a-t-on dit, joue le rôle en bégayant. *"Oui, mais ça va être supprimé. Ça devient trop encombrant quand tu n'as qu'un petit rôle et..."*

Dehors, alors que le silence était quasi-total à l'exception de mots inaudibles, un aboiement brutal résonne, suivi d'un ordre qui sonne comme un rictus.

"Sortez de ce camion", gronde-t-il avec une régularité terrifiante. Suivi du plus aigu : *"Sortez ! Tous ! Là-bas, derrière le mur !"* Il y a une pause, suivi du son rapide de nombreux pieds avant le retour du calme.

Un membre de l'équipe entre discrètement dans la cantine, sourire féroce aux lèvres. *"C'est la seule personne qui peut virer tout le monde d'un pays, juste pour tourner un putain de film"*, dit-il, ravi.

Il y avait trop de bruit au goût de Peckinpah.

Ils aiment Sam et ils le détestent. Un petit rôle proclame bien fort, comme si on lui avait accordé une mention très bien : *"J'ai passé seize semaines avec lui sur* La Horde Sauvage." Mais il peut être aussi méchant que du venin de serpent quand le diable remonte à la surface.

Kristofferson parle plus gentiment de lui.

"Il est toujours doux avec ses acteurs. Il ne crie que sur une ou deux personnes qui le connaissent bien et ont beaucoup travaillé avec lui avant."

Nous prenons l'avion de nuit entre Durango et Mexico. Lui et les autres premiers rôles et membres de son groupe partent pour le reste du week-end. Nous sommes samedi soir. La finale de la Coupe du monde de football américain est diffusée le dimanche après-midi – il n'y a pas de télévisions à Durango. Et Dylan va enregistrer avec le groupe de Kris ce soir-là, dans les studios de Columbia à Mexico. L'allée centrale me sépare de Kristofferson et nous nous partageons une bouteille de Jameson. À côté de lui se trouve Rita Coolidge, qui joue l'une des maîtresses de Billy dans le film, comme dans la vraie vie. Ses cheveux noirs sont encore tirés en deux nattes, et elle porte le manteau gris en laine que la costumière lui a donné, et Kristofferson a également gardé sa tenue ; tout le monde a dû foncer pour attraper l'avion. En me penchant dans l'allée et en criant pour couvrir le bruit des moteurs, je suis assez proche pour observer ses yeux d'un bleu pâle, qui semblent curieusement aveugles, tanguer un peu sous l'effet du whisky.

Et là, dans le siège derrière lui, se trouve un petit gars du Minnesota nommé Bob Dylan. Je l'ai vu brièvement sur le plateau le jour même. Il portait un poncho et un vieux haut-de-forme gris, mais il ne tournait pas et s'est approché par moments des limites du site, disant quelques mots aux rares personnes qu'il connaissait assez bien. En général, il est resté muet et sans un sourire.

Il a l'air agité et mal à l'aise, et les gens semblent éviter de le confronter, comme si la situation était trop chargée d'électricité. Mais c'est si clairement lui ! Ce visage de la couleur du lait tourné, le nez sensuel, et toute son apparence à la fois indescriptible et illuminée par sa propre grandeur et les expériences que nous avons de lui.

Il incarne toute une époque de jeunesse à lui seul et à présent, à la trentaine, il se détend lentement. La réalisation de cet état de fait n'a échappé à personne, encore moins à lui, avec ses yeux regardant droit devant, pour ne pas croiser ces regards en biais curieux, comme un aimant attire la limaille de fer.

Même dans cet avion, son intimité doit être entièrement préservée. Il est monté à bord avec James Coburn et, quand ils ont remonté l'allée

MICHAEL OCHS ARCHIVES/GETTY IMAGES

ensemble, un passager assis a demandé un autographe... à Coburn.

Personne ne l'a reconnu avec ses lunettes sans monture, sa parka beige ample et son chapeau de paille. Mais alors que l'avion décollait et que j'ai commencé à parler à Kristofferson, il s'est brusquement levé de son siège et est parti s'asseoir au fond.

Nous commençons notre montée lorsqu'il se laisse retomber à contrecœur derrière Kristofferson et près de Wurlitzer. Il rabat son chapeau sur le devant de son visage, ce qui est curieux puisque son corps est droit dans son siège, rigide et attentif.

Nous arrivons à Mexico, les deux tiers de la bouteille vidés et les anecdotes de sa dernière tournée anglaise, de sa logeuse à Oxford et de ses hauts et bas avec Rita à l'époque, racontées, quand la tête de Kristofferson se repenche dans l'allée et fait signe derrière lui. Il vient de proposer la bouteille à Dylan qui l'a refusée. *"Écoute,* dit-il, *ce gars peut tout faire. Dans le scénario, il doit lancer un couteau. C'est vraiment difficile. Au bout de dix minutes, il a pu le faire parfaitement."*

Il se penche un peu plus. *"Il fait des choses auxquelles on ne s'attend pas de lui. Il sait jouer de la guitare classique, de la bossa-nova, du flamenco... Un soir, il a joué du flamenco et sa femme, Sara, ne savait pas qu'il en était capable."*

Je regarde le haut du chapeau de paille bien visible. J'avoue que j'ai peur de m'adresser à lui pour l'instant. *"Bordel,* rugit Kristofferson. *Tu as peur ? J'ai peur et je tourne un film avec lui !"*

Je commence à me sentir plus que jamais comme le protagoniste de "Ballad Of A Thin Man".

ILS ENREGISTRENT "BILLY The Kid" de Dylan et d'autres choses qu'il a écrites ici, à Durango, jusqu'à 7 heures le lendemain matin. Personne ne sait s'il s'agira de la base de la B.O. du film ou si la chanson de Kristofferson, "Pat Garrett", sera incluse, mais une bonne partie de ce qu'ils ont fait est instrumentale, avec des trompettistes locaux pour donner une couleur mexicaine.

Pourtant, mon Dieu ! C'était si bizarre avec tous ces gens là-dedans, tous ces Mexicains dans le studio venant voir Bob Dylan jouer et chanter. Il devient vite apparent que tout ça devra être refait, peut-être à LA après le tournage.

Le lendemain, c'est dimanche et, dans l'après-midi, pratiquement tout le monde se rend au Fiesta Palace Hotel, où une suite a été réservée, afin de regarder les Miami Dolphins battre les Washington Redskins.

Le Sheraton Hotel, où séjourne tout le monde, n'a pas non plus de télévision. Il est toujours plein d'Américains qui ne veulent pas regarder la télé mexicaine, pourtant bourrée de séries américaines, telles que *The FBI* et *Un Shérif À New York*, mais en espagnol, et de football. Du foot, quoi !

Dans la chambre 734, Dylan dort profondément. Il est encore endormi quand la bonne frappe à la porte et annonce qu'il est dix heures. Dix heures ! Non, c'est impossible ! Il a raté l'avion du retour pour Durango et c'est sa grande scène aujourd'hui, celle où il doit faire ce lancer le couteau pour lequel il s'est entraîné !

Il jette toutes ses affaires dans un sac en tissu et se précipite dans le hall, ses yeux clignotant encore, s'ajustant au fait d'être réveillé, de retrouver tous ces gens à l'accueil, de constater l'heure qu'il est ! Et ils lui disent alors que tout va bien de toute façon, qu'il n'est pas dix heures du soir et qu'il n'a aucune raison de s'inquiéter. Il hoche la tête, soulagé.

Il n'y a pas de problème pour reprendre l'avion le lundi matin. Il franchit la porte quatre, la sortie pour Durango, et à nouveau, personne ne semble le reconnaître. Ou du moins ne lui demande d'autographes. Mais personne ne semble vouloir parler à 6 h 30 du matin, à l'exception de Coburn et Wurlitzer, en grande conversation au sujet du rôle de ce dernier.

Kristofferson a l'air un peu somnolent. Il a été malade au cours du week-end. Probablement à cause de ce satané whiskey irlandais. Il était éméché quand il a quitté l'aéroport ce samedi soir. Et n'est pas resté à toute la séance en studio.

Bobby monte dans l'avion quand le vol est annoncé et s'assoit vers le fond, où il reste quelques places vides autour de lui. Kris et Rita sont carrément à l'opposé, à la toute première rangée.

> "DYLAN PEUT TOUT FAIRE. IL DOIT LANCER UN COUTEAU, C'EST VRAIMENT DIFFICILE. AU BOUT DE DIX MINUTES, IL A PU LE FAIRE PARFAITEMENT"
> KRISTOFFERSON

Alors que nous avons quitté Mexico depuis environ trois quarts d'heure, il voit le journaliste se lever de son siège, se diriger vers Kristofferson et s'accroupir pour lui parler. C'est le moment où Kristofferson est en train dire : *"... Il m'a dégoûté. Il commençait une chanson et n'arrêtait pas de la changer. Il avait des cuivres, des trompettes et ils ne savaient rien de ce qu'ils devaient faire parce qu'il n'arrivait pas à se décider. Je suis parti vers trois heures."* Il a dit ça d'un ton très las, puis a répondu à la question qui lui était posée. *"Non, on n'a pas parlé aujourd'hui."*

Dylan a vu tout cela, il a vu le gars retourner s'asseoir, puis il a parlé à Bert Block au sujet du journal pour lequel il travaille. C'est alors qu'il m'a parlé ; je suppose qu'on peut dire que j'étais stupéfait.

DYLAN PARLE D'UNE voix douce, avec un voile dessus, et a cette habitude déconcertante de vous forcer à mener la conversation. Il prend la phrase de quelqu'un d'autre, la découpe dans sa tête, la jette en l'air et l'examine quand elle retombe, le tout avant de répondre, si bien qu'il s'écoule toujours deux longues secondes avant qu'il ne parle ; c'est un flou artificiel. Ce n'est pas qu'il est hostile, mais il reste sur ses gardes et se méfie au point que toute conversation avec des inconnus semble beaucoup lui coûter. Il est aussi terriblement timide, ce qu'il cache très bien derrière un air indifférent qui flotte autour de lui, comme une grande cape équipée d'une alarme antivol. C'est parce que sous toutes les couches de l'oignon se cache une profonde vulnérabilité, que les gens ont cet instinct protecteur envers lui et font preuve d'une loyauté non-sollicitée, comme pour dire que tout propos déplacé va trahir une confiance, même implicite, et le blesser.

Il ne sourit pas trop et rit encore plus rarement en public. Son personnage public ne vacille jamais. Même ceux qu'on pourrait considérer comme ses amis n'ont pas le droit à une grande intimité. Il est peut-être l'homme le plus solitaire du monde, ou le plus heureux. Il n'y a pas moyen de le savoir. Ceux qui le connaissent depuis ses débuts à New York disent qu'il s'est adouci, mais au passage, il tient désormais le monde à distance et le menace depuis une position détachée selon ses termes. Tout ce qu'on peut dire honnêtement est que ceux qui se comptent parmi ses amis, ou ses bons copains, apprécient beaucoup leur statut.

Dylan a parlé à *Playboy* de son désir d'anonymat en 1966.

"Les gens ont une grande chance, dit-il, *l'anonymat, et peu d'entre eux en sont reconnaissants. Il ne faut pas prendre tout ce qu'on n'aime pas pour une insulte personnelle. Je suppose qu'il faut aller où nos désirs nous portent, où on est invisible et pas nécessaire."*

Compte tenu de toute cette attitude, notre conversation est assez prosaïque. Il dit surtout qu'il a été en Angleterre assez récemment pendant quelques jours *("Les vêtements ont changé depuis la dernière fois").* Nous parlons pendant cinq minutes. Puis je jette un bref coup d'œil par le hublot, me retourne et il est parti.

Mais en débarquant de l'avion, alors que tout le monde attend ses bagages dans le minuscule aéroport de Durango, je le retrouve au bar, buvant un café noir, captivé par l'appareil photo d'un cadre de CBS Records, Michael O'Mahoney, posant des questions normales sur le type d'objectif et de lentille. Il est presque huit heures.

"Il ne se passe rien à Londres", dis-je à propos d'une remarque que j'ai faite dans l'avion.

"New York est au cœur de tout."

"C'est ce que dit Lennon." Il fait le point.

"J'y ai vu Eat The Document *au Whitney."*

Il s'arrête, redonne l'appareil à O'Mahoney et me regarde.

"Tu connais Howard (Alk, qui a monté le film avec Dylan) *?"*

"Non. À l'origine, ça ressemblait à Dont Look Back *avant d'être remonté ?"*

"Non, ça n'aurait pas pu. On n'avait pas assez de bonnes images. On en avait quarante heures, mais la caméra sautait tout le temps. Il n'y avait que ce qu'on a pu sauver."

"Tu vas revenir un jour jouer en Angleterre ?"

Silence. Il se tourne de trois-quarts et pose soigneusement sa tasse sur le comptoir. Il n'y a pas de réponse. Il préfère opter pour une soudaine digression. *"Tu as vu* Fly *?"*

"Tu parles du truc avec la mouche qui rampe sur le mur pendant une demi-heure ? Non."

Nous rions tous les trois, c'est la première fois que je le vois faire.

"Tu as vu Hard On *?"* demande-t-il soudain.

"Hein ?"

"Hard On *?"*

"Non, mais j'ai vu Rape. *Tu sais, celui avec la fille qui est poursuivie."* Il hoche la tête.

"Andy Warhol faisait ce genre de film il y a des années. L'Empire State Building, toutes ces ombres. Je préfère les trucs avec [Paul] *Morrissey, en fait."* J'essaie de ne pas avoir l'air prétentieux.

Il hoche à nouveau la tête. *"Tu as vu* Lonesome Cowboys *?"*

"Non, mais j'ai vu Heat." Ça devient assez drôle. À chaque fois qu'il me pose une question, il a l'air très intense. *"Sylvia Miles."*

"Ouais." Encore un silence.

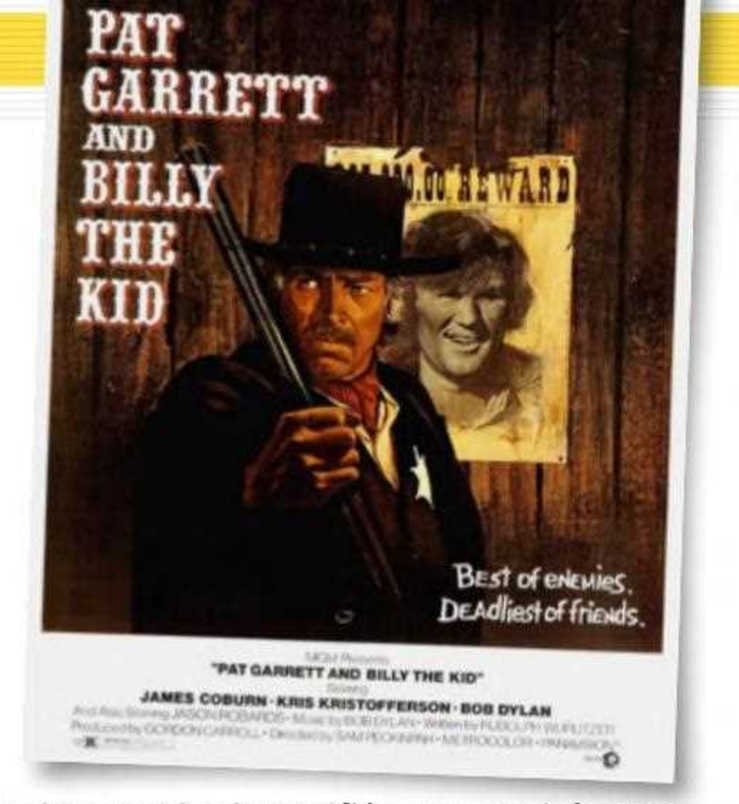
"Dis-moi, comment supportes-tu d'être ici ?"

"Ce n'est pas trop mal, parce que je fais un film. Si je ne..."

La phrase est coupée car le producteur qui ne tient pas en place, vient vers lui et lui dit qu'il peut monter en voiture.

Quand je revois Dylan, c'est sur le tournage plus tard dans la journée, et il est à nouveau muré dans son silence.

JE ME RENDS à El Sauz vers treize heures, quand le soleil transperce l'air du désert et que l'horizon est nettement dessiné. Cette fois, les nerfs sur le plateau sont tellement à vif que la tension est palpable. Il règne le même silence lourd qu'il y a deux jours, mais en version intensifiée, comme si chacun retenait son souffle dans une attente géante. C'est la fascination de regarder à travers un microscope, de voir Dylan mettre en application ce qu'il a appris dans une scène cruciale.



Le tournage a lieu en extérieur, avec six énormes réflecteurs argentés inclinés au-dessus de la scène. Peckinpah est assis dans son fauteuil de réalisateur en toile, près de la caméra. Emilio Fernández, le célèbre cinéaste mexicain, est un des spectateurs. Avant chaque prise, on entend un abrupt *"Silenzio !"* répété deux fois pour couper court à toute conversation. Alors que la scène est tournée encore et encore, la tension grimpe et retombe momentanément, si bien qu'à chaque fois, elle devient de plus en plus insupportable. J'ai envie de la couper violemment, comme une ficelle trop tendue, pour relâcher toute cette respiration contenue en une grande explosion d'air. Alors que les caméras tournent, Dylan est assis sur une chaise, entouré d'une demi-douzaine de gamins mexicains dépenaillés. Il gratte une guitare acoustique, porte une chemise marron, un pantalon noir et un chapeau gris. Tout à droite de la scène, un cow-boy est penché sur son cheval. Billy le Kid et une demi-douzaine de membres de son gang sont autour d'un feu de camp près de la caméra de gauche.

Un de ses complices, Harry Dean Stanton, vêtu en noir avec un vieux chapeau de la même couleur, est assis sur une barrière et crie : *"Eh, Chita, apporte des haricots, de la soupe et des tortillas, et fais vite"*, et une jeune serveuse mexicaine arrive par la gauche, portant les plats, accompagnée par Rita, elle aussi en paysanne. Il y a beaucoup de rires et de pitreries, la voix de Kristofferson descendant dans les graves. C'est alors que Dylan se lève. Il joue nerveusement avec un couteau qu'il tourne entre ses doigts. La tremblote semble réelle. Il fait une douzaine de pas vers le feu de camp, tandis que le cow-boy à cheval lui crie : *"Eh, mec, tu t'appelles comment ?"*, comme s'il était un chien, et il s'arrête alors et se retourne, couteau en main.

"Alias", répond-il sèchement. Son corps tressaute un peu. Le couteau tape contre sa jambe.

"Alias quoi ?" aboie le cavalier, ce dernier mot sifflant comme un fouet.

"Alias comme tu voudras", réplique Dylan. C'est du lourd. Le gang rit. *"On l'appelle juste Alias"*, dit l'un d'eux. Son interrogateur grogne.

On entend murmurer – et soudain, en un éclair qui vous prend par surprise, le bras droit de Dylan brandit le couteau et un hors-la-loi assis (et non le cavalier) se met à gargouiller et tombe sur le côté, sous la force de l'arme apparemment plantée dans sa gorge. Le moment semble encore inattendu, même après la sixième prise.

"Coupez", dit Peckinpah.

"Aahhh !" fait tout cet air qui s'échappe de soulagement. *"On la garde"*, dit Bert Block en souriant. Le groupe d'observateurs se disperse pendant cinq minutes. On la garde ! Voici Bob Dylan lançant un couteau dans un film de Sam Peckinpah, c'est incroyable ! C'est ironique. Il quitte la société au sens large en étant une sorte de leader d'une génération, un messie de la musique et revient des années après, en acteur jouant un petit rôle dans un film – qui, avant même d'être achevé, attire les spéculations.

Les questions s'accumulent. Dylan va-t-il vraiment se détourner de la musique pour se concentrer sur le cinéma ? Va-t-il refaire des disques de façon plus régulière, maintenant qu'il est revenu à une forme de spectacle ? Pourrait-il refaire des concerts ? La seule réponse vérifiable est son talent d'acteur, qui sera en première ligne quand le film va sortir, en mai prochain. Et là encore, il y aura des discussions sur son jeu, sa signification. Cependant, il est inébranlable dans son refus de céder une partie de son intimité à son public, et cela ne semble pas près de s'arrêter.

Vous vous demandez qui est Bob Dylan ? Il est Alias, Alias comme vous voudrez.

Alias comme vous voudrez...

GEMS/REDFERNS

DATE DE SORTIE
13 JUILLET
1973

PAT GARRETT & BILLY THE KID

Outlaw blues : une virée au Mexique avec Peckinpah livre une nouvelle curiosité et l'une des chansons de Dylan les plus pérennes.

PAR LUKE TORN

SAM PECKINPAH, ROI du western dur à cuire, rencontre Bob Dylan, voix consacrée de la contre-culture. Deux artistes cherchant à se redéfinir à une nouvelle époque. Des mondes et des cultures entrent en collision. Trois ans après sa dernière création majeure, *New Morning*, Dylan veut se libérer d'un bagage, se glisser dans un personnage et échapper aux attentes du public. Peckinpah, au milieu d'une incroyable série de films, aspire au western ultime et à un peu d'immortalité à Hollywood.

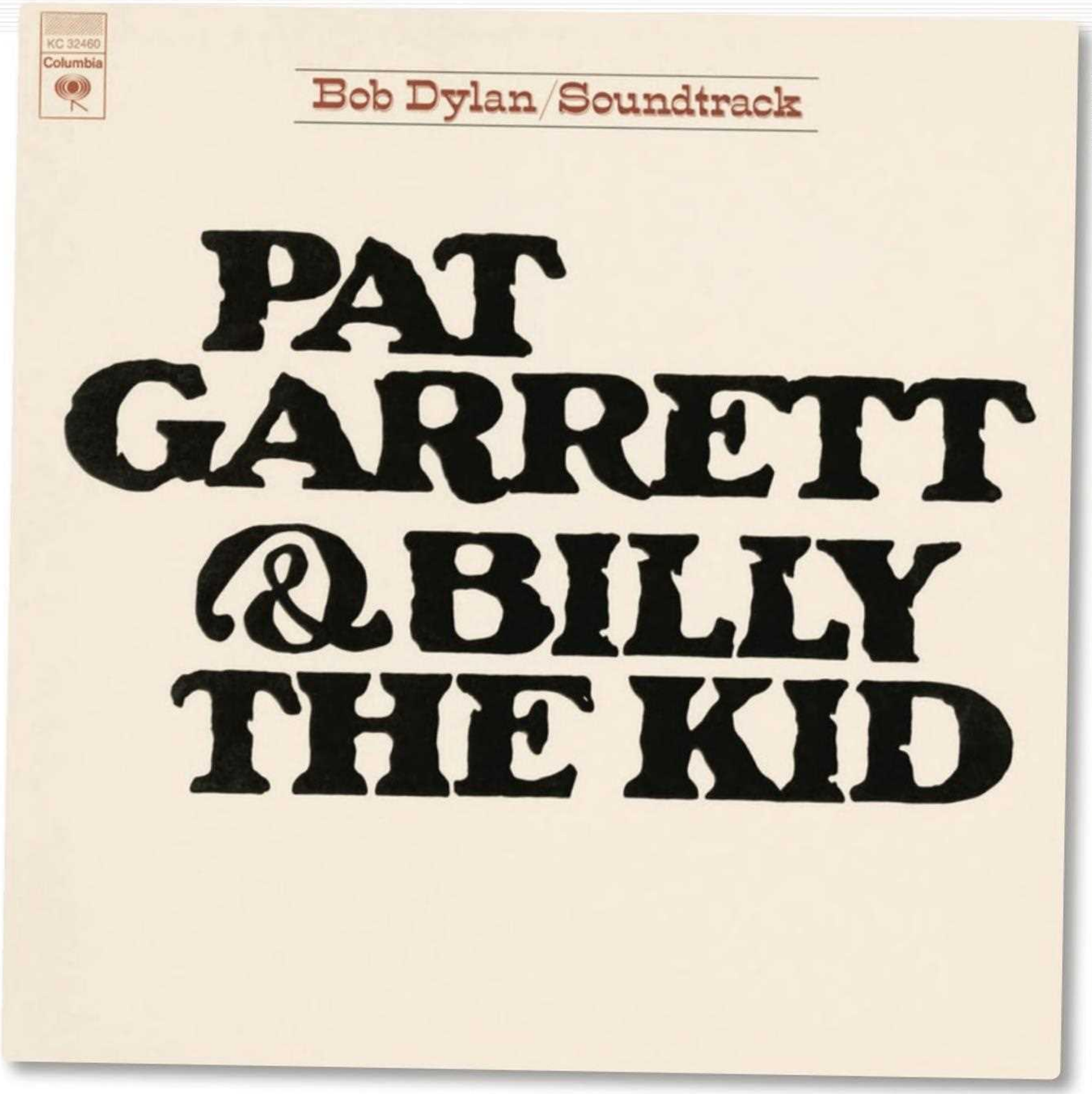
Quatre décennies plus tard, ce sont les 2 minutes 28 de "Knockin' On Heaven's Door", Dylan ayant cédé aux producteurs lui réclamant une chanson supplémentaire – composition incidemment qualifiée de *"merde"* par le directeur musical de longue date de Peckinpah, Jerry Fielding – qui ont obtenu l'immortalité. Le poids et l'ubiquité du morceau, l'un des plus souvent repris de l'histoire du rock'n'roll, dépasse de façon exponentielle le cadre désormais lointain de sa création. Mais le film qui lui a donné le jour reste entaché dans l'histoire : certains éléments sont encore forts, sans doute, mais les conflits, excentricités et jeux de pouvoir de ses créateurs ont participé à sa chute.

De l'extérieur, Peckinpah semble à son apogée en 1973, après deux œuvres monumentales, *La Horde Sauvage* et *Les Chiens De Paille*. Plongeant dans le mythe et la légende, la liberté et l'autorité, la moralité et l'illégalité, le symbolique Billy Le Kid est un parfait faire-valoir. Ces sujets sont aussi importants chez Bob Dylan. Sa célèbre phrase *"Pour vivre en hors-la-loi, il faut être honnête"*, vient à l'esprit.

Peckinpah s'associe au scénariste Rudy Wurlitzer, qui vient de finir *Macadam À Deux Voies*, et avec des poids lourds comme James Coburn, Kris Kristofferson, Jason Robards et Harry Dean Stanton à bord, tout semble au beau fixe. Mais le processus de tournage est tendu dès le départ et des nuages noirs convergent. Difficultés techniques et soucis de budget, clash de personnalités et abus en tous genres concourent à enterrer le film. MGM Studios sort un montage tronqué, intriguant le public et les critiques, et il faut attendre 1988, quatre ans après la mort de Peckinpah, pour que l'ordre soit rétabli avec une director's cut qui, enfin, traduit sa vision et permet à *Pat Garrett et Billy Le Kid* d'être reconnu comme le dernier western épique de l'âge d'or d'Hollywood.

> C'EST DE LA ROAD MUSIC DÉVASTATRICE, PARFAITE POUR VOYAGER DANS LES GRANDS ESPACES DE L'OUEST AMÉRICAIN

Au milieu de ce chaos, la B.O. de Dylan – austère, détendue, obsédante, très zen – est une vraie merveille. Elle évoque l'Ouest sans sombrer dans le cliché, et si ses dix titres sont composés pour des objectifs filmiques spécifiques, l'album (comme beaucoup de la musique de Dylan) fonctionne à de multiples niveaux. En introduction, "Main Title Theme (Billy)" plante le décor, se déroulant de façon délibérée et installant une atmosphère contemplative bâtie sur des percussions balayées et des couches elliptiques d'instruments acoustiques. Les somptueuses parties de guitare de Bruce Langhorne – il a travaillé la dernière fois avec Dylan sur *Bringing It All Back Home* – s'enroulent autour de la mélodie, variant les teintes, filtrant la lumière, comme un



LE VERDICT DE LA CRITIQUE

"En tant que collectionneur ayant amassé les enregistrements officiels ou non de Dylan, tout ce que je peux dire est que cet album m'a totalement déprimé. À cinq ans, j'ai appris que le Père Noël n'existait pas ; je crois que c'est un jour à peine plus triste."

ROY CARR, *NME*, 25 AOÛT 1973

"'Knock, Knock, Knockin' On Heavens Door', le morceau bénéficie du jeu de batterie impeccable de Jim Keltner, avec Roger McGuinn et Terry Paul, et bien sûr, Dylan à la guitare. Du parfait Dylan, qui vaut le prix de l'album. Une ligne mélodique compulsive et un effet chorus étonnant, couplés à la voix de Dylan à son meilleur."

ROB PARTRIDGE, *MM*, 18 AOÛT 1973

mois d'humeurs défilant en l'espace de six minutes.

Le reste de la B.O. en fait autant en termes d'ambiances et de textures. Que Dylan expose le dilemme du protagoniste dans ses paroles sur quelques morceaux chantés (les divers "Billy"), exprime le ton et le regard par des *ooh* et des *ahh* ou glisse des touches de harpe, flûte, violoncelle et harmonium, il semble vouloir comprendre les motivations et la mélancolie du personnage de Billy le Kid. Mais bien au-delà des limites du film, la musique habite un certain état d'esprit onirique circadien, nous invitant à contempler les pourquoi et comment de la vie et de la liberté. Quand sa série de chansons est écoutée en boucle, la logique interne de *Pat Garrett & Billy The Kid* peut piquer l'inconscient de l'auditeur. C'est de la road music dévastatrice, parfaite pour voyager dans les grands espaces de l'Ouest américain.

"Turkey Chase" avec ses violons, emmené par Byron Berline des Flying Burrito Brothers, est le morceau le plus enlevé. "Final Theme" revisite la mélodie de "Main Title Theme", la guitare de Langhorne remplacée par les flûtes de Gary Foster, ses flux et reflux offrant une forme de crête narrative, un résumé.

Le public passe à côté de toutes ces nuances à l'époque. Un album d'instrumentaux de Bob Dylan ? Pourquoi ? Sans nouveau "Desolation Row" ou autre Dylan typique, il est quasiment rejeté ou ignoré. Il reste l'un des disques les moins appréciés de son catalogue.

Comme d'innombrables projets de Dylan, le LP officiel de 35 minutes – si fort soit-il – ne raconte qu'une fraction de l'histoire. À l'écran, différentes chansons et bribes musicales font surface et sont absentes de l'album. Et tous les morceaux, à l'exception d'un, issus d'une séance précoce à Mexico, avec le guitariste des Byrds, Roger McGuinn, et contenant des titres aboutis comme "Goodbye Holly" et "And He's Killed Me Too", ont été coupés au montage. D'autres chutes, dont "Sweet Amarillo" et le fragment "Rock Me Mama", rebaptisé "Wagon Wheel" et transformé en hit par Old Crow Medicine Show, restent inédits et inexplicablement ignorés par les *Bootleg Series*.

Si *Pat Garrett & Billy The Kid* peut être perçu comme une œuvre mineure dans le répertoire de Bob Dylan, l'expérience s'avère cruciale pour lui. Sa fascination pour la réalisation va s'épanouir au cours d'une renaissance artistique incroyable au milieu des seventies, entre la théâtralité de la Rolling Thunder Revue et *Renaldo et Clara*, tandis que *Desire* et, assurément, "Señor (Tales Of Yankee Power)" (temps fort de *Street Legal* en 1978), pour ne citer que deux œuvres pertinentes, reprennent ce thème du hors-la-loi et l'imagerie du Far-West.

L'ALBUM PAT GARRETT & BILLY THE KID

1. Main Title Theme (Billy) ★★★★★
2. Cantina Theme (Workin' For The Law) ★★★★
3. Billy 1 ★★★★★
4. Bunkhouse Theme ★★★★★
5. River Theme ★★★★
6. Turkey Chase ★★★
7. Knockin' On Heaven's Door ★★★★★
8. Final Theme ★★★★
9. Billy 4 ★★★★★
10. Billy 7 ★★★★

Label: Columbia
Production: Gordon Carroll
Enregistré à: CBS Studio, Mexico
Personnel: Bob Dylan (guitares, chant, harmonica), Byron Berline (chœurs, violon), Fred Katz, Ted Michel (violoncelle), Gary Foster (flutes), Carl Fortina (harmonium), Jolly Roger (banjo), Bruce Langhorne (guitare), Roger McGuinn (guitare), Carol Hunter (guitare 12 cordes, chœurs), Booker T Jones, Terry Paul (basse), Jim Keltner (batterie), Russ Kunkel (percussions), Priscilla Jones, Brenda Patterson, Donna Weiss (chœurs)
Meilleurs classements: UK 29; US 16

DATE DE SORTIE
19 NOVEMBRE 1973

DYLAN

L'étrange début des seventies de Bob atteint son apothéose, alors que Columbia exploite les chutes de sa star regrettée. Non sans mérite ?

PAR LUKE TORN

DYLAN. UN SIMPLE coup d'œil à sa pochette pseudo-psychédélique suffit à donner le frisson à plus d'un fan qui se respecte : honni et ignoré ; mystérieux et anormal. Pourtant *Dylan* est du Dylan, et même les miettes de son œuvre piquent la curiosité et ont une signification. Ces neuf chansons font partie de son répertoire officiel et donc, nous y voilà. Une fois que ce contenu est étudié dans le contexte de ses enregistrements studio de 1967 à 1973, en particulier les explorations des *Bootleg Series*, l'album se précise, offrant même quelques médiocres plaisirs.

Columbia Records s'en soucie peu à l'approche la saison de Noël de 1973, pressant *Dylan* en masse, et le présentant comme le premier vrai LP de l'artiste en près de trois ans, entièrement contre sa volonté. L'heure est à la revanche. Dylan, qui vient de quitter Columbia pour signer avec David Geffen chez Elektra/Asylum, doit être puni, voire dépouillé de quelques dollars. Ces derniers temps, ses résultats ont été inégaux, au mieux, aux yeux du label. Mais ils n'ont pas l'intention d'agir – et de restaurer sa réputation – avec, disons, l'enregistrement du concert de 1966 au Royal Albert Hall

Columbia réunit plutôt neuf chansons, toutes des reprises. Quand les auditeurs les plus avertis saisissent la tromperie, elles sont décrites comme des échauffements bruts, Dylan s'amusant en studio ; il n'aurait pas voulu les sortir, hein ? Mais vingt ou vingt-cinq ans plus tard, les sessionographes ont fait un vrai travail de détective, les attribuant aux séances de *New Morning*, spéculant qu'en effet, certains titres, développés en plusieurs prises, étaient des candidats officiels pour cet album.

Vu depuis la perspective actuelle, les myriades de *Bootleg Series* et les enregistrements encore non-officiels, on peut trouver une méthode dans la folie de Dylan, explorant d'énormes pans de l'héritage musical américain. Dans la cave de The Band, il reprend Tim Hardin, Ian Tyson et une douzaine d'autres ; vers 1969-1971, il joue au chanteur country sensible *(Nashville Skyline)*, bricole du rockabilly avec Johnny Cash et interprète des standards pop, de la folk traditionnelle, des complaintes country et des œuvres de ses pairs tels qu'Eric Andersen, Tom Paxton et Jimmy C Newman. Dans le cas présent, les reprises de Joni Mitchell ("Big Yellow Taxi") et Jerry Jeff Walker ("Mr Bojangles") ont l'air d'échos à *Self Portrait*, similaires, quoique moins réussies que "The Boxer" de Paul Simon et "Early Morning Rain" de Gordon Lightfoot.

"A Fool Such As I", issu des séances de *Self Portrait* en 1969 et unique single tiré de *Dylan*, est le tissu conjonctif. D'abord reprise par Bob et The Band sur une superbe version *Basement*, la chanson a une histoire : c'est un succès du début des années 1950 pour la star de la country, Hank Snow, puis en 1959, Elvis la ressuscite (avec Hank Garland et les Jordanaires) en l'un de ses hits les plus polis et magnétiques.

> AU FINAL, DYLAN RESTE ÉTRANGEMENT PROCHE DE L'IRRÉCUPÉRABLE, UN SUJET DE CURIOSITÉ MORBIDE

Comme le présage le morceau impressionnant de Dylan sur *New Morning*, "Went To See The Gypsy", il est dans une phase Elvis, et c'est ce qui ressort sur la version de *Dylan*. Le piano honky tonk,

LE VERDICT DE LA CRITIQUE

"On lui pardonnerait si c'était un canular, mais le sérieux de son intention est clair, ce qui le livre au ridicule, diminuant sa stature artistique au lieu d'humaniser son mythe de superstar."

MICHAEL WATTS, *MM*, 8 DÉCEMBRE 1973

le picking sur la guitare, les chœurs féminins abondants : peu importe son mérite artistique, c'est quasiment une publicité pour la résidence imaginaire de Dylan au Sands Hotel. Alerte, joyeuse, dépouillée des attentes dylanesques, elle séduit avec le crooner de *Nashville Skyline* en pleine forme.

À l'inverse, "Big Yellow Taxi" n'est qu'un riff. Chanté de sa voix la plus nasillarde, il est impossible de le prendre au sérieux. Pourtant, alors que Dylan apprécie de chanter *"Ils ont pris tous les arbres, les ont mis dans un musée pour arbres"*, l'étonnement règne. Ça pourrait être aussi le cas avec "Mr Bojangles", mais cette fois, Dylan est impénétrable et en fait trop. Sa version est intense, atmosphérique, ancrée par une guitare acoustique au son métallique, chantée-parlée de façon mesurée sur une déferlante de chœurs.

L'empathie de Dylan pour les miséreux est louable sur l'inoubliable "Ballad Of Ira Hayes" de Peter LaFarge, mais ne peut pas rivaliser avec l'interprétation dramatique de Johnny Cash. De son côté, sa cover de "Spanish Is The Loving Tongue" est indiscutable au vu de la version dévastatrice sortie en face B de "Watching The River Flow" en 1971.

Les trois morceaux de *Dylan* émergeant finalement de ce lot sont les traditionnels. "Sarah Jane", en général attribué à Uncle Dave Macon au début du XXe siècle, se qualifie en tant que rock suffisamment tapageur, même s'il aurait bénéficié d'une amputation des chœurs (comme toutes ces chansons). "Lily Of The West" prend une *murder ballad* irlandaise – le protagoniste tue le nouveau partenaire de sa chérie – et relocalise l'action dans le Kentucky. C'est un peu machinal, son rythme enlevé peut sembler incongru, mais avec de superbes lignes d'harmonica et le chant sombre et impressionniste de Dylan, elle fait son petit effet. Dans la bonne vieille tradition de la chanson de marins, Dylan extrait le moindre gramme de drame de "Mary Ann", dont la mouture populaire la plus récente alors figurait sur *Come My Way* (1965), de Marianne Faithfull. Sans ces maudits chœurs omniprésents, ce serait (et resterait) le morceau le plus digne d'être sauvé ici, et le chant mesuré de Dylan est son interprétation la plus forte de l'album. C'est une sorte de retour au répertoire qu'il avait à ses débuts à Gerde's Folk City, vers 1962-1963, également exploré en secret en 1969 et enfin dévoilé en 2013 avec *Another Self Portrait* dans la *Bootleg Series*.

Mais au final, *Dylan* reste étrangement proche de l'irrécupérable, un sujet de curiosité morbide, pour compléter une collection ou être exploré par un nouveau fidèle de Dylan plutôt que, peut-être, *Saved* ou *Knocked Out Loaded*. Sa présence machiavélique a sans doute ravivé la flamme artistique de Dylan, préfigurant les albums studio éblouissants à l'horizon ; ou bien elle l'a simplement agacé. Au moment où *Dylan* sort cet automne-là, bien sûr, Bob a déjà écrit sa meilleure chanson depuis une éternité, "Knockin' On Heaven's Door".

L'ALBUM DYLAN

1. Lily Of The West ★★★
2. Can't Help Falling In Love ★★
3. Sarah Jane ★★★
4. The Ballad Of Ira Hayes ★★
5. Mr Bojangles ★
6. Mary Ann ★★★
7. Big Yellow Taxi ★
8. A Fool Such As I ★★★
9. Spanish Is The Loving Tongue ★★

Label: Columbia
Production: Bob Johnston
Enregistré à: New York City, Nashville
Personnel: Bob Dylan (chant, guitare, harmonica, piano), Charlie E Daniels, DavidBromberg, Ron Cornelius (guitare), Al Kooper (orgue), Russ Kunkel (batterie)
Meilleurs classements: UK –; US 17

Dylan sur scène, début 1974.

"Bob a attendu longtemps qu'on lui renvoie la balle, et à présent il doit le faire lui-même."

Janvier 1974. Après une pause quasi mythique, Bob Dylan revient enfin sur la route avec The Band. MICHAEL WATTS brave le froid de Chicago pour assister à une résurrection et questionne le patron du nouveau label de Dylan, David Geffen, sur les motivations du grand homme. Des problèmes financiers, peut-être ? *"Bob Dylan est un multi-multi-millionnaire. Il n'a pas besoin d'argent."*

TIRÉ DU MELODY MAKER 12/01/1974

NE SERAIT-CE PAS une illusion nocturne ? Sous les projecteurs, se glissant sur scène avec de vieux potes, débarque sur des guiboles en jean serré cette même tête pleine de boucles, un peu mieux domptées ces jours-ci, mais qu'on reconnaît partout, de Carnaby Street à Malibu. Une longue écharpe grise est enroulée autour de son cou, et c'est comme si les contours de la pochette floue de *Blonde On Blonde* devenaient soudain nets.

Huit années s'effacent. Il est toujours sec et mince dans le cercle de lumière, ébouriffé et magnétique dans son pull noir sous lequel pend une chemise blanche. Le gamin poète des rues de jadis revient en territoire familier, où on le salue à chaque fenêtre, célébrant son retour à la maison. Même ceux qui n'étaient pas là la première fois en ont beaucoup entendu parler et sont curieux, intéressés de le voir en chair et en os, en voix et en doigts. Huit ans, et c'est comme si c'était hier. Le mythe est homme, et vice-versa, sous vos yeux. Alors, oui, Bob Dylan a joué à l'occasion depuis qu'il s'est cassé le cou et a brisé nos cœurs en 1966, mais il n'était pas complètement à l'aise à l'Île de Wight, resplendissant et rondouillard en costume blanc ou chantant avec hésitation "Blowin' In The Wind" à New York pour Allen Klein et les réfugiés du Bangladesh. Il n'y mettait pas vraiment de cœur.

Mais jeudi et vendredi derniers à Chicago, dans ce Chicago Stadium de 20 000 places en plein milieu du ghetto, il semble mû par la logique de son destin, qui le pousse fermement dans les années 1970, après des années de pause au cours desquelles on l'a souvent cru en train de pourrir sur pied.

Bob Dylan paraît avoir été motivé par un besoin personnel de jouer, et non par de l'argent ou une cause.

On ne se lance pas à la légère dans une tournée de 21 villes et d'environ 30 concerts, après tout. Il exorcise le vieux fantôme de lui-même devant un public assez jeune, dont les trois quarts ne l'ont sans doute jamais vu à l'époque de son apogée, électrifié et gonflé à bloc. Pourtant, quand cette tournée a été annoncée, il était dur de ne pas croire que ses motivations étaient financières. Les tickets coûtent $9.50, ce qui est au-dessus de la norme, et Bill Graham, un homme réputé aussi coriace que passionné, est aux commandes en tant que tour manager.

Les tickets ont été vendus par correspondance, avec les demandes devant être postées jusqu'au 2 décembre à minuit. Chaque candidat chanceux s'est vu accorder quatre tickets pour chaque concert. Il y a eu 5 millions de demandes pour un total de 650 000 places, et 93 millions de dollars ont été envoyés. C'est la plus grosse réponse financière dans l'histoire de l'événementiel.

Mais pourquoi Dylan le fait-il après si longtemps, revenant sous l'œil du public après huit ans de mystère l'entourant tels les fumées d'une machine à neige carbonique ? Les rumeurs abondent depuis l'annonce de la tournée en novembre. On a dit que Dylan a besoin d'argent car il s'est engagé à donner un million de dollars par an à la cause sioniste et en plus de cela, doit régler une grosse somme aux impôts.

Et The Band, qui participe avec lui à cette tournée, n'a pas été sur la route depuis deux ans et ressent les mêmes difficultés financières. Des questions, encore des questions, et comme Dylan ne s'est pas senti disposé à répondre aux journalistes depuis des années, les réponses, comme toujours, sont de simples bruits de couloir.

Mais un homme a toute son attention. C'est David Geffen, cofondateur d'Asylum Records, récemment à la tête d'Asylum-Elektra.

Geffen s'est retrouvé happé par les affaires de Dylan quand celui-ci a clashé à la fin de l'été dernier, avec Columbia Records, qui voulait le signer à nouveau et menaçait de sortir un album de morceaux datant de trois ans en guise d'incitation. *"C'était du chantage"*, dit simplement Geffen.

Dylan n'a pas répondu et a préféré signer avec Asylum pour moins d'argent, selon Geffen, que ce qu'offrait Columbia. À l'origine, il devait avoir son propre label, Ashes And Sands, distribué par Asylum, mais depuis, il a décidé de passer directement par la compagnie de Geffen, pour laquelle il va produire d'autres artistes. Il pense apparemment qu'il y a trop de monde qui monte son label, créant une situation de *"pollution de labels"*.

Geffen, présent au début de la tournée en tant qu'ami et confident, dit que l'argent n'est pas le principe directeur. Il s'agit plutôt de restaurer la position de Dylan en tant qu'artiste à un moment où il trouve que la scène musicale a besoin d'une forme de direction claire.

L'APRÈS-MIDI AVANT LE deuxième concert, faisant les cent pas dans une suite du très coûteux Astor Tower Hotel à Chicago, où Dylan et The Band séjournent aussi, David Geffen explique que la tournée a eu lieu car *"à un moment durant l'été, Robbie Robertson, Dylan et moi étions assis là à se dire à quel point c'était génial dans les années 1960 et qu'aujourd'hui, c'est mort, et j'ai demandé ce qui se passerait s'ils repartaient sur la route. Bob a dit qu'il le ferait si c'était garanti sans souci et j'ai appelé Bill Graham pour tout mettre en place.*

"Tu vois, Bob a attendu longtemps qu'on lui renvoie la balle, et à présent, il doit le faire lui-même."

Et c'est vrai que Bob Dylan aurait des soucis d'argent ?

Geffen fait un grand sourire et hoche la tête. *"Bob Dylan,* dit-il lentement, *est*

MICHAEL OCHS ARCHIVES/GETTY IMAGES

multi- millionnaire. Il n'a pas besoin d'argent."

Quand il a signé chez Asylum, ajoute-t-il, il n'a même pas demandé d'avance. Non, il est possible que l'argent ne soit pas une grande préoccupation, tout comme la célébrité au cinéma n'a pas été en apparence un but auquel il aspirait, malgré son rôle l'an dernier dans *Pat Garrett Et Billy Le Kid* de Peckinpah.

Geffen pense qu'être acteur ne l'intéresse pas et que sa seule raison de faire ce film était de voir le processus de tournage. Quant au prix élevé des tickets, est-ce que ça gêne quelqu'un de payer un peu plus que pour Loggins And Messina ? Geffen fait un clin d'œil. *"Après tout, maintenant que Picasso est mort, il doit être la figure la plus importante de l'art."*

À propos d'Asylum, Geffen affirme sans équivoque que Dylan a signé car : *"Si tu es le meilleur, tu vas chez le meilleur."*

Geffen, jeune prodige dont les manœuvres napoléoniennes donnent le frisson dans les hautes sphères des maisons de disques, n'a pas l'intention d'être trop modeste au sujet du coup qu'il a accompli. Pour faire simple, Dylan est venu grâce à lui et au fait qu'il se sente à l'aise sur un label qui a la jeunesse et Dieu dans son camp.

Pour lui, le nouvel album de Dylan, intitulé *Planet Waves*, est *"le meilleur qu'il a fait en dix ans. Il m'a montré qu'il est non seulement toujours le même, mais qu'il s'est amélioré. Il est sans doute plus important aujourd'hui que jamais, et son catalogue est bien plus pertinent. Penses-tu que 'I Wanna Hold Your Hand' compte pour qui que soit à présent ?"*

En effet, sans avoir tout à fait le côté épique d'œuvres-clés comme *Highway 61 Revisited* ou *Freewheelin'*, ce nouvel album est aussi nerveux et musclé que sa période *Blonde On Blonde*, sa voix et son phrasé ont une force brute remarquablement proche de ceux de son époque pré-crooner.

Les accusations disant qu'il s'est adouci et que son sens des convictions a disparu se dissolvent ici. En partie grâce à l'accompagnement explosif de The Band revitalisé, son rock est plus féroce que jamais, contrastant avec la mélancolie persuasive de *John Wesley Harding* ou du plus détendu *New Morning*.

Quelque part en lui, les contours de son art ont dû se redessiner, la ligne directrice est revenue et, si ses vers ne sont plus aussi apocalyptiques et en apparence chargés de sens, c'est parce que ses névroses se sont aplanies en une nouvelle expression extravertie.

Depuis des années, il n'a rien écrit d'aussi irrésistible que "Tough Mama", chanson sur une femme émouvante – *"avec de la viande sur l'os"* – avec un grand riff solide de Robertson et Garth Hudson à l'orgue ; ce morceau a quelque chose d'irrépressible, bouillonnant dans votre tête.

Ou "Something There Is About You", possible single, *"Marcher dans les collines du vieux Duluth"* comme il l'a fait dans son enfance à Hibbing. Et peut-être, le meilleur de tous, "Dirge", où il joue des lignes de piano menaçantes, avec Robertson se lamentant doucement sur une guitare acoustique, chanson tout en soupirs et regrets : *"Je me hais de t'aimer et montrer cette faiblesse/ Tu n'étais qu'un visage peint, lors d'un tour dans Suicide Row."* Dylan est toujours aussi sensible qu'une ancienne blessure. Il souffre le martyre.

Planet Waves a été enregistré en trois jours en novembre et, signe de l'euphorie des séances, Robbie Robertson dit qu'ils n'ont pas supporté de finir le travail : *"Après l'enregistrement, on était déprimés. C'était si fun qu'on aurait voulu que ça dure éternellement."*

Robertson a ajouté qu'ils ont répété quatre semaines pour cette tournée et peuvent à présent jouer 80 chansons. Le répertoire varie à chaque show. Le soir du premier concert à Chicago, ils ont discuté entre les morceaux pour savoir lequel ils allaient jouer ensuite. Le vendredi soir, Dylan a ajouté "Love Minus Zero" parce que le reporter du *Los Angeles Times* a dit qu'il l'aimait.

La presse est très contrôlée. Quand Dylan a dit : *"Garanti sans souci"*, c'est à cela qu'il faisait allusion. La stipulation d'origine était qu'il ne devait pas y avoir plus de journalistes dans les 25 premiers rangs et que les places gratuites seraient soigneusement rationnées.

À Chicago, tous les photographes, excepté son ami Barry Feinstein, ont dû travailler depuis leur siège, en utilisant des téléobjectifs. De plus, des précautions draconiennes ont été prises pour s'assurer que seuls les gens essentiels sont à bord du Starship, l'avion loué pour leurs déplacements en Amérique et au Canada. Même les femmes et les maîtresses ont été exclues.

"Et on meurt toutes d'envie de voir la chambre", dit en souriant la femme de Feinstein, une jolie blonde, faisant allusion à l'un des aménagements de l'avion.

Mais il n'y aura sans doute pas de bêtises sur cette tournée. The Band et Dylan ne sont pas du genre à saccager des chambres d'hôtel. *"Ce sont tous des hommes matures. Ils ne sont pas comme les Who ou d'autres. Ils ne s'intéressent pas à la drogue. Ils jouent simplement tout le temps."*

Et Dylan n'est plus un ermite total. Récemment, il a cessé d'être Howard Hughes, et on peut le voir dans les clubs, toujours assis dans un coin avec son entourage et des lunettes noires. Il parle aux gens, mais seulement dans le cadre d'une conversation. Il a une aversion totale pour les opinions, semble-t-il.

"Il ne veut pas qu'on le psychanalyse", dit Roberts, aussi présent la première semaine de tournée. Le temps le dira, peut-être, à plus d'un sens. *Newsweek* et le magazine *Time* sont en mission à Chicago, et *Newsweek* va peut-être mettre Dylan en couverture.

Malgré tout ce cadre complexe, cependant, mon émotion dominante avant le premier concert de la tournée, son premier en près de dix ans, est un manque d'émotion, une sorte de torpeur. C'est peut-être une réaction psychologique, me coupant du fait imminent que Dylan, qui a incarné sa génération, est une flamme éteinte, tentant vaillamment de raviver l'étincelle.

C'est sans doute le sentiment sous-jacent que le motif est vraiment l'argent, que Dylan fait payer une Amérique qui l'a douloureusement retourné et mené à l'introversion. Mais la scène musicale entière a regardé avec étonnement, sans savoir comment réagir. David Geffen a vraisemblablement raison.

Les caprices musicaux des seventies nous ont coupés de ce qui est vraiment important, rendant difficile le fait de distinguer ce qui est historique ou juste sensationnel. Car Dylan ce soir est aussi juste que toutes les grandes vérités, mettant en perspective les réussites musicales de la décennie passée, tout en définissant sa pertinence.

EN DIX MINUTES, IL PROUVE SANS AUCUN DOUTE QU'IL A LA VERTU DES GRANDS ARTISTES – SON ART EST INTEMPOREL

CE JEUDI SOIR, il fait très froid et Chicago est couvert des débris d'une neige récente. Le public en pulls de laine est un mélange de lycéens et de gars d'une vingtaine d'années qui ont l'air d'avoir vécu les débuts de la scène folk.

Ce n'est pas un public typique de concert de rock. Pas de freaks sous calmants ou de pochetrons. Il n'y a pas non plus de queue-de-pie et de cravates, mais l'humeur est feutrée et respectueuse, un peu pensive, pourrait-on dire. C'est comme si Mohamed Ali sortait de sa retraite : on lui souhaite du bien, mais s'il faut enterrer le

KEYSTONE-FRANCE/GETTY IMAGES

Bob et The Band début 1974 : (g-dr) Rick Danko, Levon Helm, Robbie Robertson et Dylan.

passé, ainsi soit-il et faites vite...

Puis soudain, Dylan et The Band sont là, avec une demi-heure de retard, mais qu'est-ce que trente minutes en huit ans ? Ils arrivent sans un sourire, Dylan ignorant l'ovation du public debout comme s'il s'agissait des premiers moments d'un rassemblement de masse, et c'est le cas : le prophète vient à eux pour recevoir les honneurs. Mais sur scène, il ne l'admet pas ouvertement, ni jeudi, ni vendredi soir, et cela va peut-être durer sur toute la tournée. Ses manières sont brusques et efficaces. Dylan ne prononce qu'une phrase, directement avant l'entracte. *"On revient dans quinze minutes"*, dit-il. Il la répète vendredi, ajoutant : *"Ne partez pas maintenant."* Dans la vie réelle, comme dans l'illusion de la scène, Dylan réduit ses discours à la plus simple expression.

Pourtant, il ne manque pas d'assurance lorsqu'il attaque ses chansons. Sa voix a le mordant rocailleux de l'ère *Highway 61*, sa tête et ses doigts se jettent furieusement sur la grosse guitare électrique. The Band est à sa gauche, Hudson à l'orgue, très imaginatif et crucial pour le son, et Robbie se lançant dans ses solos vigoureux. Le cadre est planté, aux plans musical et littéral, avec un canapé derrière le piano de Richard Manuel, la lueur jaune de bougies et une fausse lampe Tiffany dans le dos de Levon Helm, sans doute pour donner un peu d'intimité à l'énorme auditorium. Le format est assez inattendu. Je pensais que The Band allait jouer en première partie, sans Bob, mais cela aurait été impossible en raison du désir du public de voir Dylan. Ils l'accompagnent donc sur ses chansons électriques dans la première moitié du concert, avec quelques morceaux à eux, durant lesquels il se glisse dans l'obscurité à droite, son dos à demi tourné vers le public, tout en jouant un accompagnement rythmique. Puis, après l'entracte, ils font chacun des sets brefs, Dylan les rejoignant en acoustique à la fin.

Ils commencent par une chanson inconnue de Dylan, uptempo avec un refrain disant : *"Un pied sur l'autoroute, l'autre pied dans la tombe"*, l'une des quatre nouvelles incluses ce soir-là (avec "Tough Mama", "Something There Is About You" et "Forever Young"). Il y a une version nerveuse de "Lay, Lady, Lay" et un génial "Tough Mama" avant "The Night They Drove Old Dixie Down" de Levon, suivi par "Stagefright". Et quelle chanson significative à la lueur des événements : *"Regarde l'homme, là-haut, qui a le trac... Il doit tout recommencer."* Et pourtant, si Dylan tremble, cela ne se voit pas sur ce visage déterminé, ses muscles faciaux solides sous sa peau pâle et son corps qui se balance d'avant en arrière sur des jambes maigres, comme une petite araignée fascinante.

Dylan revient avec "It Ain't Me Babe", en mid-tempo, quelque chose de vaguement moqueur dans la façon dont le rythme sape le grand sérieux des mots. Puis vient une version magnifiquement culottée de "Leopard Skin Pillbox Hat", avec une interprétation habitée qui secoue le public dès les premières mesures reconnaissables. Il est à présent apparent que le modèle des sets de Dylan va se baser sur tout son répertoire, surtout de *Another Side...* à *John Wesley Harding*, avant de passer à ses nouveaux albums ; tandis que The Band enchaîne également ses titres favoris – "King Harvest", "Up On Cripple Creek", "Rag Mama Rag" et ainsi de suite, avec un ou deux extraits de *Moondog Matinee*, comme "Holy Cow" de Danko.

Il convient à Dylan que les concerts célèbrent son passé sans faire allusion au futur.

Ce soir, The Band est un peu irrégulier, Danko en particulier semblant avoir du mal avec sa voix et Robertson ayant besoin d'un peu plus d'attention de l'ingénieur du son, mais Hudson est carrément majestueux dans son jeu, son piano exubérant et superbe sur "Rag Mama Rag", tandis que Manuel se met à la batterie comme parfois.

Manuel en fait est sur une seconde batterie, alors que Dylan prend le piano pour "Ballad Of A Thin Man", portant de petites lunettes alors qu'il regarde les paroles manuscrites au-dessus du clavier. Et, oh mon Dieu ! Quel frisson familier suscitent ces premières notes, un sursaut de reconnaissance qui traverse le temps et l'espace jusqu'à l'Albert Hall il y a neuf ans. Plein d'esprit, sardonique et surréaliste, le morceau résume tout ce que Dylan était ou qu'on voulait de lui et, à la fin, un énorme cri de joie jaillit des bouches de ces gamins de Chicago, là, en 1973. Un héros à une époque d'anti-héros. On ne peut pas nier le passé.

THE BAND ET lui achèvent la première partie avec "I Don't Believe You", et quand il revient, il est seul, sans son pull, et se tient, minuscule mais puissant, en chemise blanche, le bois brun et les cordes argentées serrées contre sa poitrine. Il joue cinq morceaux, et c'est le centre névralgique de son concert, son apogée. En dix minutes, il prouve sans aucun doute qu'il a la vertu des grands artistes – que son art est intemporel et que sa pertinence continue au-delà de la période de conception.

"The Times They Are A-Changin'" est à la fois un message d'espoir pour les seventies et un marqueur ironique des promesses brisées des sixties. "Song For Woody" est un commentaire sur sa propre histoire et ses tout débuts, tandis que "The Lonesome Death Of Hattie Carroll" tient le coup en tant que critique mordante et triste de la société, de William Zanzinger qui a tué sa bonne et s'en est sorti grâce à *"des relations haut placées dans la politique du Maryland"*. C'est si vrai de l'Amérique contemporaine.

Et comme s'il enfonçait le clou, il termine son set bref avec "It's All Right, Ma", crachant les paroles avec un venin particulier qui élève la chanson et la rend quasiment transcendantale. En entendant la phrase *"Même le président des États-Unis doit parfois se tenir nu"*, le cœur du public explose soudain à l'idée de n'en faire qu'un, entièrement, avec l'artiste, dans un rapport qui est l'un des moments les plus uniques que j'ai pu voir. *"C'est la vie et la vie seule"*, chante Dylan et, là-dessus, il sort de scène sans se presser, laissant rugir le Chicago Stadium.

Après cela, tout risque d'être décevant, et pas même un set correct de The Band ne peut détourner l'esprit du public du retour de Dylan. Il revient avec "Forever Young", une sorte de discours pour un campus avec des phrases du type *"Que Dieu vous bénisse et vous protège toujours"* et *"Que vos cœurs soient toujours joyeux"*, pas ce qu'il y a de meilleur sur le nouvel album. Mais "Like A Rolling Stone", hymne des rues de New York, fait monter la tension, Dieu est dans son paradis et tout va bien.

Ils quittent la scène, la foule brandit des allumettes et tape des pieds, et Dylan et The Band reviennent. Ils jouent "The Weight" et "Most Likely You Go Your Way (And I'll Go Mine)". Les sentiments constituent une fin parfaite, même si l'exécution a l'air un peu faible. Le concert est terminé, deux heures et demie de musique qui est souvent professionnelle et distrayante, mais à l'occasion atteint des sommets inspirants, touchée par l'affection du public pour un passé que Dylan a précisément tracé et remis en scène.

Ils disent que Dylan n'a pas pensé grand-chose de son interprétation, de ce soir-là ou du suivant, le vendredi. Il s'est trouvé trop académique. Demandez au gamin déjanté qui a retiré tous ses vêtements pendant "It's All Right, Ma" avant de courir joyeusement vers la scène. Il s'est senti obligé de le faire, a-t-il dit plus tard. Dylan peut avoir cet effet sur vous. Oui, encore.

MICHAEL OCHS ARCHIVES/GETTY IMAGES

DATE DE SORTIE
17 JANVIER
1974

PLANET WAVES

"Il doit être temps de faire une autre entaille…"
Un Dylan charnel fait son retour, avec l'aide de The Band.

PAR GRAEME THOMSON

C'EST L'UNE DES grandes professions de foi de l'industrie musicale : nouvelle tournée, nouveau produit. *Planet Waves* a beau être le premier *"vrai"* album studio de Bob Dylan en plus de trois ans, ces considérations sont mises de côté quand tombe la nouvelle monumentale de son retour sur scène, accompagné par The Band, après huit ans d'absence.

Enregistré à Los Angeles en quelques jours en novembre 1973, entre ce qu'on soupçonne des répétitions plus pressantes, *Planet Waves* est à l'époque victime de la perception que ces onze chansons ne sont qu'un complément, un encadré nécessaire mais sans importance par rapport à la tâche colossale et très lucrative de ressusciter le répertoire de Dylan des années 1960. Des nouveautés ? Ok, s'il le faut.

Avant même que les remous de la tournée se calment, l'album est presque aussitôt éclipsé par le magnifique *Blood On The Tracks*. Par conséquent, *Planet Waves* a toujours été, non pas mésestimé, mais négligé. Après cette B.O. enlevée et énergique pour *Pat Garrett et Billy Le Kid*, c'est bien plus qu'une étape dans le retour de Dylan vers la créativité débridée ; à juste titre, *Planet Waves* devrait être considéré comme un élément de triptyque incluant les deux disques qui suivent, *Blood On The Tracks* et *Desire*. Ce sont, de loin, ses mélodies les plus fortes depuis *Blonde On Blonde*, tandis que le jeu en groupe est riche et joyeux. Si Dylan a utilisé auparavant les membres de The Band en studio, *Planet Waves* est le premier et seul où il est accompagné par le groupe en tant qu'entité unifiée. Leurs contributions sont rodées, sans chichis et pleines d'empathie, et Dylan se montre à la hauteur.

Même à son plus débonnaire et humble, *Planet Waves* transmet une fraîcheur et une vitalité plaisantes. "You Angel You" a un romantisme facile qui rappelle le swing agréable de *His Band And The Street Choir* de Van Morrison. Sur le branlant "Never Say Goodbye", la guitare de Robbie Robertson fait une entrée ostentatoire qui donne invariablement le sourire. Mais sur "Something There Is About You", surtout, Dylan revient dans les *"collines au-dessus de Duluth"* et fait des étincelles. *"J'ai cru que je m'étais débarrassé de l'émerveillement et des fantômes de ma jeunesse"*, rugit-il sur une mélodie descendant agréablement. Le majestueux "Forever Young", où le solo d'harmonica rappelle la tendresse de "Just Like A Woman", est une de ces chansons relativement rares où Dylan communique de façon simple et universelle, risquant un sentiment dans sa déclaration touchante d'espoir et d'amour pour son fils, Jakob. Ça pourrait bien être sa dernière grande ode au foyer et à la famille.

IL DEVRAIT ÊTRE CONSIDÉRÉ COMME UN ÉLÉMENT DE TRIPTYQUE INCLUANT *BLOOD ON THE TRACKS* ET *DESIRE*

Si *New Morning* était surtout un portrait de domesticité paisible, *Planet Waves* a des appétits plus imprévisibles, souvent possédé par une sensualité animée et significative. "On A Night Like This" ouvre les hostilités avec une étincelle dans le regard, mais un moment bien plus révélateur se produit sur "Something There Is About You", où Dylan met sur le même plan fidélité sexuelle et mort créative. C'est cuit. La muse dévergondée incarnée par "Tough Mama", *"la viande se secouant sur ses os"*, l'excite

LE VERDICT DE LA CRITIQUE

"Il faut voir *Planet Waves*, selon les termes de Dylan, comme une déclaration strictement musicale plutôt qu'un tournant révolutionnaire dans son développement d'artiste, ou nos conceptions de nous-mêmes dans les seventies."

MICHAEL WATTS, *MM*, 26 JANVIER 1974

"Tout ce qui a été Dylan a, d'une certaine façon été assimilé dans cet album; indéniablement un nouvel ajout à l'œuvre la plus extraordinaire du rock'n'roll."

MAXIMILIAN SMITH, *NME*, 26 JANVIER 1974

tellement qu'il a peine à se contenir. La campagne est *"plus chaude qu'un entrejambe"* et il est temps *"de faire une autre entaille"*. La musique est assortie à l'humeur. Tendue et torride, surfant sur un groove compulsif, c'est l'un des morceaux les plus funky jamais enregistrés par Dylan.

La soul lente et sinueuse de "Going, Going, Gone" médite sur le prix (harmonie domestique, contentement personnel) que doit payer Dylan pour suivre une fois encore son instinct. *"Je n'ai tenu qu'à un fil/J'ai été réglo/À présent je dois simplement couper les ponts avant qu'il ne soit trop tard."* Nous écoutons un homme coupant les liens qui le retiennent. Le sentiment d'une renaissance douloureuse est partout sur "Dirge", l'un des deux morceaux acoustiques forts de l'album. Musicalement, il préfigure "Blind Willie McTell", avec un cadre bluesy austère où ne figurent que le piano de Dylan et l'accompagnement fluide de Robbie Robertson. Au plan des paroles, c'est un précurseur du féroce "Idiot Wind" : *"Je me hais de t'aimer et montrer cette faiblesse/Tu n'étais qu'un visage peint, lors d'un tour dans Suicide Row."* Le chagrin et la fureur bouillonnent.

Après tout ce tumulte, cette réorganisation urgente des priorités, Dylan tente de s'amender sur le dernier morceau de l'album. "Wedding Song" est une construction fascinante, une chanson d'affirmation romantique qui s'achève comme un au revoir. Le jappement impatient de Dylan n'est pas en accord avec les paroles respectueuses qui regardent vers "Shelter From The Storm" dans leur évocation de l'amour de Sara Dylan, sauveuse de l'auteur, qui *"m'a sorti du trou/A étanché ma soif et comblé le feu de mon âme."* Mais c'était avant et à présent, *"Œil pour œil et dent pour dent, ton amour coupe comme un couteau."* "Wedding Song" confirme l'impression excitante – pour nous, pas pour sa femme – que Dylan est à nouveau en quête, un esprit turbulent et galvanisant.

Appelé à l'origine "Ceremonies Of The Horsemen" – phrase tirée de "Love Minus Zero/No Limit" en 1965 –, le titre de l'album est changé en *Planet Waves* à la dernière minute, ce qui le retarde légèrement. À sa sortie, Dylan et The Band sont déjà sur la route. Catapulté n° 1 dans les charts US grâce à l'impulsion de la tournée, premier album de Dylan à accomplir cet exploit ici, *Planet Waves* redescend vite. Les ventes globales sont modestes et les critiques sont moins négatives que distantes et étouffées.

Dylan paraît de cet avis. Mais le dernier soir de la tournée, à Los Angeles, le 14 février 1974, "Forever Young" est le seul extrait de l'album restant sur la setlist.

Ce n'est pas la dernière fois que le présent de Dylan sera avalé par son passé, mais c'est l'une des plus regrettables. Bien plus qu'un disque produit à la va-vite pour la tournée, *Planet Waves* sonne comme le signal de départ d'une époque de grande créativité.

L'ALBUM PLANET WAVES

1. On A Night Like This ★★★
2. Going, Going, Gone ★★★★
3. Tough Mama ★★★★
4. Hazel ★★★
5. Something There Is About You ★★★★
6. Forever Young ★★★★
7. Forever Young ★★
8. Dirge ★★★★
9. You Angel You ★★★
10. Never Say Goodbye ★★★
11. Wedding Song ★★★★

Label: Asylum
Production: Rob Fraboni
Enregistré à: Village Recorder, Los Angeles, Californie
Personnel: Bob Dylan (guitare, harmonica, chant), Robbie Robertson (guitares), Garth Hudson (orgue), Levon Helm (batterie), Richard Manuel (piano, batterie), Rick Danko (basse, chant)
Meilleurs classements: UK 7; US 1

DATE DE SORTIE
17 JANVIER
1975

BLOOD ON THE TRACKS

L'agonie d'un mariage, l'arrivée d'un professeur de dessin et un nouveau chef-d'œuvre qui transcende le temps.

PAR ANDY GILL

LES SOUPÇONS DE discorde conjugale de *Planet Waves* sont confirmés par *Blood On The Tracks*, toujours considéré, quatre décennies plus tard comme *"l'album de rupture"* ultime. En 1974, Dylan et sa femme Sara semblent s'éloigner l'un de l'autre, au sens propre. À la fin de son énorme tournée de come-back avec The Band, il se rend à New York, tandis qu'elle reste dans leur nouvelle propriété de Malibu, dans la péninsule de Point Dume.

À New York, il se remet à fréquenter de vieux amis comme Phil Ochs et Dave Van Ronk à Greenwich Village. Dilettante en arts plastiques depuis toujours – voir les illustrations des pochettes de *Music From Big Pink* de The Band et de *Self Portrait* –, il s'inscrit aux cours de Norman Raeben, qui va avoir un effet profond sur sa vie. Immigré russe et juif de 73 ans, il impressionne Dylan avec son regard et la façon dont il l'analyse à travers ses dessins.

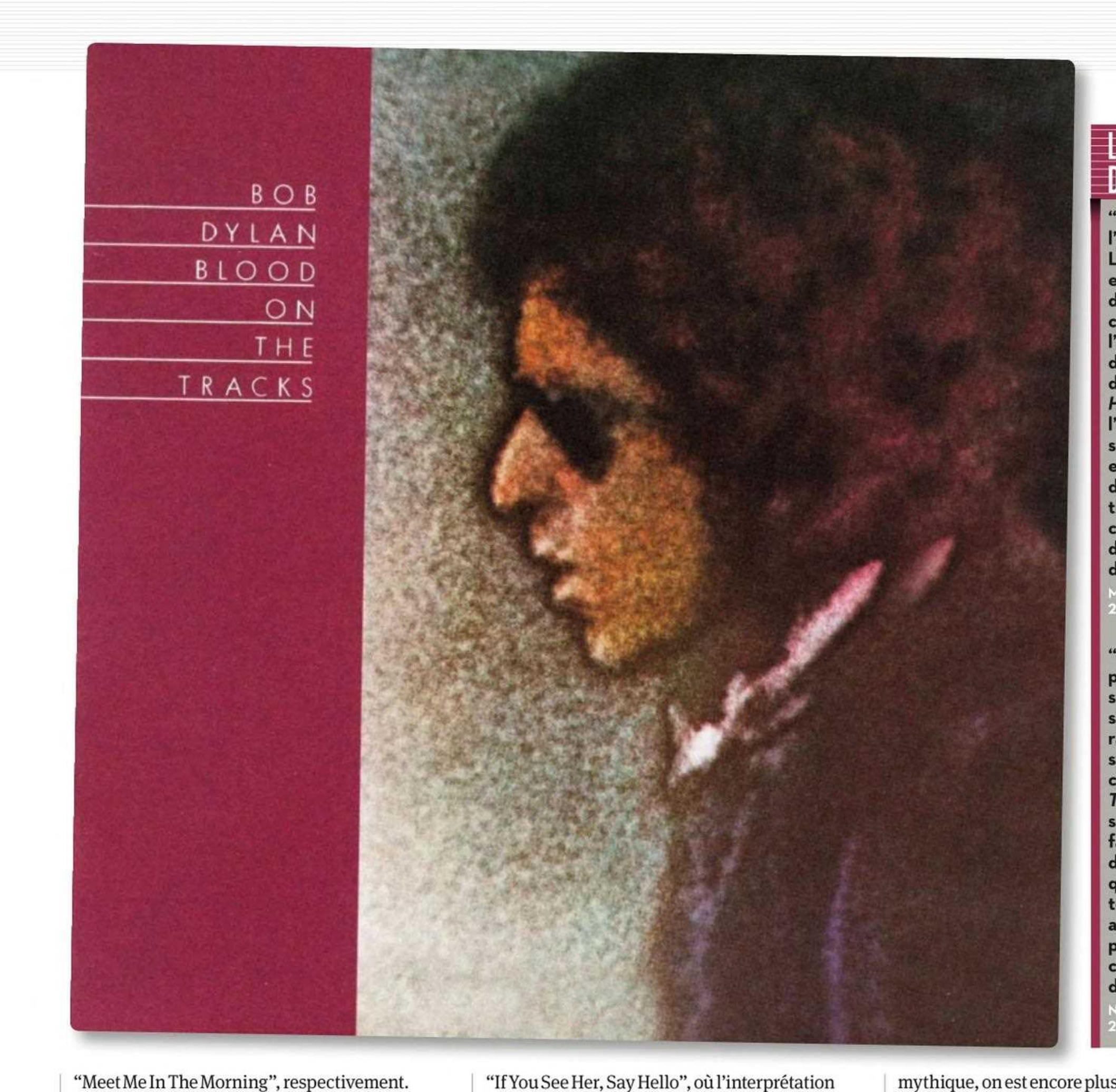
Très vite, les idées de Raeben l'entraînent vers une idée du temps plus intéressante. Plutôt que de voir un récit de façon strictement linéaire, il télescope à présent passé, présent et avenir et offre une présentation plus riche des événements. C'est immédiatement suivi d'effet sur les chansons qu'il se met à écrire, surtout "Tangled Up In Blue", où le temps, l'espace et l'aspect changent d'un couplet à l'autre, comme des jump-cuts de film, permettant de dévoiler des vérités cachées sur ses personnages. *"Je voulais défier le temps, pour que l'histoire ait lieu dans le présent et le passé en même temps"*, a-t-il expliqué plus tard. Le carnet de voyage bohème suit un protagoniste en quête d'amour et de rédemption esthétique, les pôles écartelant la vie de Dylan. Sept couplets défilent, le regard ne peut se poser que brièvement sur chaque scène, les notions de temps perdant leur emprise sur notre perception. L'effet est proche d'une expérience extracorporelle, l'auditeur flottant au-dessus des événements en mouvement : le sentiment de détachement de la réalité éclaire cette réalité.

Quand il se retire l'été dans sa ferme du Minnesota, Dylan utilise sa nouvelle technique pour écrire les chansons qui vont constituer *Blood On The Tracks*, laissant ses doutes sur l'état alarmant de son mariage passer par ses nouveaux filtres narratifs. Si elle le pousse vers de nouveaux sommets artistiques, son expérience avec Raeben l'éloigne encore de Sara. *"C'est là que notre mariage a commencé à se dégrader,* a-t-il dit au journaliste Jonathan Cott. *Elle n'a jamais su de quoi je parlais et je ne pouvais possiblement pas l'expliquer."* Dylan cherche un refuge temporaire auprès d'Ellen Bernstein, qui travaille à l'artistique chez Columbia : diverses allusions sous-entendent que "You're Gonna Make Me Lonesome When You Go", tendre adieu à une maîtresse partie et moment le plus léger de l'album, a été inspiré par leur liaison.

En août, Dylan re-signe chez Columbia Records, et en septembre, débute l'enregistrement de nouveaux morceaux avec le producteur Phil Ramone. Engagés en dernière minute, sans le temps de répéter, les musiciens d'Eric Weissberg & Deliverance jugent que les séances au vieux Studio A de Columbia sont une expérience frustrante et ingrate.

Jouant en accord ouvert et refusant d'indiquer ne serait-ce que le ton dans lequel sont les chansons, Dylan rend impossible la tâche de le suivre, même pour ces pros des studios. Weissberg s'aperçoit que le chanteur ne s'intéresse pas vraiment à ce qu'ils font quand, en pleine réécoute d'un morceau, il se met à leur apprendre le suivant. En fin de compte, seul le bassiste Tony Brown est rappelé pour d'autres séances.

Ramone sait que son travail consiste simplement à saisir ce qui se passe de façon aussi claire que possible. Il installe Tony Brown pour qu'il puisse voir les mains de Dylan, mais malgré cela, les changements soudains du chanteur l'obligent à intégrer des corrections plus tard. En trois jours, ils enregistrent ce que les intéressés considèrent comme les morceaux les plus significatifs de Dylan depuis un moment, l'organiste Paul Griffin et le joueur de pedal steel Buddy Cage ajoutant une couleur atmosphérique à "Idiot Wind" et



LE VERDICT DE LA CRITIQUE

"Dylan cherche l'apaisement. Les mélodies sont en général plus douces, tout comme l'instrumentation dans l'esprit de *John Wesley Harding*, l'approche est plus souvent narrative et évoque ses débuts, et les thèmes sont clairement ceux des chansons d'amour."

MICHAEL WATTS, *MM*, 25 JANVIER 1975

"La poésie est parmi sa plus forte, sa voix se cassant sur une sorte de rage tordue envers ses ennemis cachés. *Blood On The Tracks*, malgré ses divers défauts, fait des déclarations qui éclipsent tout ce qui sort aujourd'hui, au point que toute comparaison cesse d'exister."

NICK KENT *NME* 25 JANVIER 1975

"Meet Me In The Morning", respectivement.

Columbia a envie de sortir l'album rapidement. Un demi-million de pochettes est imprimé, mais après l'écoute d'un test pressing, Dylan a des réserves et repousse sa sortie au mois de janvier. Alors que la date approche, il retourne dans le Minnesota pour Noël, où son frère David recommande de réenregistrer les chansons avec des musiciens locaux au Sound 80 Studio à Minneapolis. Ainsi, juste après Noël 1974, cinq chansons – "Tangled Up In Blue", "Idiot Wind", "Lily, Rosemary And The Jack Of Hearts", "You're A Big Girl Now" et "If You See Her, Say Hello" – sont refaites par un groupe incluant les guitaristes Kevin Odegard et Chris Weber, le bassiste Billy Peterson et le batteur Bill Berg.

L'apport d'une section rythmique formée au jazz s'avère particulièrement crucial, la touche légère de Berg donnant une étincelle qui illumine des chansons telles que "Lily, Rosemary And The Jack Of Hearts" et "Tangled Up In Blue". Cependant, aucun des musiciens de Minneapolis n'a été crédité pour sa contribution.

Malgré les protestations de Dylan, il est difficile de ne pas interpréter l'album comme étant lié à ses problèmes conjugaux, que ce soit la rage cathartique de "Idiot Wind" – titre venu du fait que Norman Raeben croyait en "*un vent idiot soufflant et aveuglant toute existence humaine*" – ou l'ode mélancolique à une ex-amoureuse, "If You See Her, Say Hello", où l'interprétation poignante de Dylan est renforcée par des accents douloureux de mandoline.

Mais c'est le talent avec lesquels les événements sont transformés via la métaphore et l'allégorie qui donne sa force à l'album. Dans "Simple Twist Of Fate", récit crépusculaire d'une aventure d'un soir ratée, c'est encore le conflit entre art et vie qui mène la danse, surtout la façon dont l'impératif d'observation détachée de l'artiste endommage inévitablement les relations : nous apprenons des détails d'ambiance et de lieux, mais rien sur la femme – ses sentiments ne sont pas dévoilés au grand jour. Le narrateur de "Shelter From The Storm" est aussi une figure hantée, arrachée au chaos par une sorte de madone salvatrice : alors que l'histoire passe de l'intimité à l'allégorie mythique, on est encore plus convaincu que l'équilibre taoïste entre masculin indompté et féminin nourricier au cœur de la chanson provient d'une expérience personnelle amère. À l'inverse, "You're A Big Girl Now" est une évocation plus généralisée, chef-d'œuvre de subtilité émotionnelle traquant les paliers de regret et de désolation affligeant un cœur abandonné alors qu'il se rend compte de sa solitude.

Le *Blood On The Tracks* composite sort en janvier 1975 (suivi quelques semaines plus tard par le bootleg *Joaquin Antique* des séances de New York inutilisées). Il devient l'album de Dylan qui se vend le plus et le plus vite jusque-là, confirmation que son génie des années soixante ne s'est pas évaporé.

L'ALBUM BLOOD ON THE TRACKS

1. Tangled Up In Blue ★★★★★
2. Simple Twist Of Fate ★★★★★
3. You're A Big Girl Now ★★★★★
4. Idiot Wind ★★★★
5. You're Gonna Make Me Lonesome When You Go ★★★★★
6. Meet Me In The Morning ★★★★
7. Lily, Rosemary And The Jack Of Hearts ★★★
8. If You See Her, Say Hello ★★★★★
9. Shelter From The Storm ★★★★★
10. Buckets Of Rain ★★★★

Label: Columbia
Production: Phil Ramone
Enregistré à: A&R Studio, New York, septembre 1974; Sound 80 Studio, Minneapolis, déc. 1974
Personnel: Bob Dylan (chant, guitare, mandoline, harmonica), Eric Weissberg (guitare), Charlie Brown (guitare), Barry Kornfeld (guitare), Buddy Cage (pedal steel), Paul Griffin (orgue), Tony Brown (basse), Richard Crooks (batterie), Kevin Odegard (guitare), Chris Weber (guitare), Peter Ostroushko (mandoline), Greg Inhofer (orgue), Billy Peterson (basse), Bill Berg (batterie)
Meilleurs classements: UK 4; US 1

DATE DE SORTIE
26 JUIN
1975

THE BASEMENT TAPES

Les ébats de Dylan et The Band à Woodstock voient enfin la lumière du jour, officiellement – ou du moins en partie.

PAR ANDY GILL

TIRANT VITE PROFIT du succès de *Blood On The Tracks*, Columbia sort enfin, cinq mois après, *The Basement Tapes*, sélection de 16 des démos enregistrées en 1967 par Dylan et The Band dans le sous-sol de Big Pink, la maison du groupe à West Saugerties, étoffée de huit titres ultérieur de The Band (incluant "Don't Ya Tell Henry" où la voix de Levon Helm remplace celle de Dylan). Certains fans considèrent que ces derniers morceaux – et les overdubs ajoutés à d'autres sur le disque au Shangri-La Studio de The Band à Malibu – nuisent aux enregistrements d'origine. Mais Robbie Robertson, force motrice de la compilation, a défendu leur inclusion en expliquant que, pour lui, la clé de *The Basement Tapes* était *"un processus, un sentiment artisanal"*, autorisant des ajouts d'autres sources. Cependant, une critique a du poids : l'omission de certaines des réussites les plus cruciales des séances, dont "Quinn The Eskimo", "I Shall Be Released" et "I'm Not There (1956)".

Comme de précédents disques de Dylan, *The Basement Tapes* anticipe des changements d'attitudes culturelles – fournissant ici les graines de ce qui va devenir la country alternative ou l'Americana. Le style et le son artisanaux des bandes contrastent avec le psychédélisme à la mode en 1967 et s'écartent volontairement de l'hystérie sous speed de sa tournée mondiale en 1966 avec The Hawks.

Coup de chance, ces derniers emménagent dans une grande maison rose près de chez Dylan à Woodstock, où, après plus d'une décennie sur la route, ils font le point sur la vie de groupe, tentant de trouver leur son à leur rythme. Avec du matériel emprunté à Peter, Paul & Mary, ils installent un studio de fortune dans leur sous-sol et entreprennent de travailler sur de nouveaux morceaux.

"L'idée était simplement d'avoir notre petit local pour The Band, où on pourrait aller chaque jour, bosser sur des chansons sans déranger personne, raconte le guitariste Robbie Robertson. *On enregistrait juste une idée, on ne faisait pas attention à la qualité sonore ou aux balances. Bob passait et traînait là comme le reste du groupe."*

Le son des enregistrements est chaleureux et intime, complètement différent de celui, rock et musclé, que Dylan & The Hawks ont distillé en concert. Le résultat s'inspire beaucoup du genre de folk traditionnel que Dylan a découvert sur la fameuse *Anthology Of American Folk Music* de Harry Smith – un monde de ballades et d'imagerie bizarres, souvent hanté par la mort. Enthousiaste, Dylan parle à Nat Hentoff de la façon dont la musique traditionnelle est ancrée dans *"les légendes, les bibles, les fléaux... et la mort"* et son penchant pour les chansons mystérieuses sur *"des roses poussant du cerveau des gens et des amoureux qui sont en fait des oies et des cygnes qui se muent en anges,"* concluant qu'il pense que *"cette absence de sens est sacrée"*.

En écoutant *The Basement Tapes*, on comprend ce qu'il veut dire. Ce sont des chansons de départ et rarement d'arrivée ; de quête de salut ; et d'absurdité comme gage de sens caché. Elles sont peuplées d'une ménagerie humaine qui paraît habiter dans un monde parallèle au nôtre ; et les paroles ont l'air spontanées, parfois générées simplement pour remplir l'espace entre les refrains. Certaines ont l'air de tentatives de faire rire les autres musiciens. Puisant dans une palette qui inclut des instruments traditionnels comme l'accordéon et la mandoline, en plus des batteries, guitares et claviers divers à leur disposition, Dylan et The Band tissent un patchwork effiloché à partir de formats traditionnels, du blues brut de "Crash On The Levee" à la country mélodieuse de "You Ain't Goin' Nowhere", créant un son *roots* dans lequel la peur et le jeu coexistent dans les mêmes notes.

Si les paroles saugrenues de chansons telles que "Yea! Heavy And A Bottle Of Bread" et "Tiny Montgomery" sont sur le modèle des récits absurdistes de "Stuck Inside Of Mobile With The Memphis Blues Again", Dylan a clairement quitté la ville pour la campagne. Au lieu de sa précédente brochette d'urbains louches, on trouve des péquenauds comme Silly Nelly, Skinny Moo et Half-Track Frank, et l'action dans "Clothes Line Saga" ou "Million Dollar Bash" a une incohérence qu'on peut

LE VERDICT DE LA CRITIQUE

"Sur *The Basement Tapes* on trouve des pépites que je n'ai jamais vues auparavant sur un bootleg. Sans doute le plus remarquable est la production grandiose de 'Too Much Of Nothing'. Il y a aussi 'Yazoo Street Scandal' où il fait une tentative assez désorganisée de rock'n'roll déformé à haute pression et imite la voix de Mick Jagger."

MICK FARREN *NME*, 16 AOÛT 1975

considérer comme Dylan célébrant le fait qu'il n'a plus à faire sens. Sur "Lo And Behold!", une quête stérile de révélation entraîne le protagoniste plus loin dans l'absurde. On dirait les fables d'un pilier de bar éméché, et Dylan le chante avec un mélange grinçant d'arrogance et de nonchalance, comme pour défier les auditeurs à nier son histoire, tout en se moquant d'eux, ne serait-ce que pour l'écouter ; les harmonies exaltantes du refrain arrivent, tels des potes de beuverie lui levant leurs verres pleins.

Mais tous les morceaux ne sont pas dénués de sens. Certaines des chansons les plus populaires et reprises des *Basement Tapes* sont celles qui dévoilent un désir sous-jacent de salut, notamment "Tears Of Rage", "Too Much Of Nothing", "This Wheel's On Fire" et l'absent "I Shall Be Released". "Tears Of Rage" est l'équivalent chez Dylan du délire du roi sur la lande dévastée dans *Le Roi Lear*, appliqué à sa propre nation. Rongé par l'amertume et le regret, son narrateur revient sur les promesses non-tenues et les vérités ignorées, sur la façon dont la cupidité a empoisonné le puits des meilleures intentions et sur le fait que même une fille peut rejeter les souhaits d'un père. En exprimant la division d'une nation, c'est l'une des premières chansons qui tient compte de la trahison ressentie par de nombreux anciens combattants revenus du Vietnam.

Avec ses références au *"jour de confession"* et à tout ce qui a *"été écrit dans le livre"*, "Too Much Of Nothing" offre une première indication du penchant biblique qui s'infiltre dans les chansons de Dylan et va projeter une ombre sur son prochain album, *John Wesley Harding*. Ici, les paraboles sombres et l'absolutisme moral de "Too Much Of Nothing" se lamentent à la fois d'un vide spirituel et met en garde contre des conséquences terribles.

Pour conclure l'album, "This Wheel's On Fire" montre à nouveau Dylan s'inspirant du *Roi Lear* *("Tu es une âme bienheureuse/mais moi je suis lié sur une roue de feu")* – lui-même inspiré par les visions bibliques d'Ezekiel, sans doute le prophète le plus dérangé de l'Ancien Testament – pour offrir ce qui a l'air d'un mea culpa pour ses transgressions passées, épiphanie où le chanteur réalise qu'afin d'en arriver là, il a dû en passer par là. Le morceau immortalise une âme suspendue entre tourment et délivrance, consciente des devoirs non remplis et pourtant incapable d'arrêter sa course tête baissée vers la destruction. La route sur laquelle dévale la roue de feu est, bien sûr, celle des excès qui, assurait Rimbaud, mènent à la sagesse ; alors que la roue elle-même, est peut-être ce qui s'est soudain emparé du Triomphe de Dylan : la roue sur laquelle sa propre quête accélérée du désastre est si vite embarquée et va s'arrêter si abruptement.

L'ALBUM THE BASEMENT TAPES

1. Odds And Ends ★★★★★
2. Orange Juice Blues (Blues For Breakfast) *[The Band]* ★★★
3. Million Dollar Bash ★★★★
4. Yazoo Street Scandal *[The Band]* ★★★
5. Goin' To Acapulco ★★★★★
6. Katie's Been Gone *[The Band]* ★★★★
7. Lo And Behold! ★★★★★
8. Bessie Smith *[The Band]* ★★★★
9. Clothes Line Saga ★★★
10. Apple Suckling Tree ★★★★
11. Please, Mrs Henry ★★★
12. Tears Of Rage ★★★★★
13. Too Much Of Nothing ★★★★★
14. Yea! Heavy And A Bottle Of Bread ★★★★★
15. Ain't No More Cane *[The Band]* ★★★★★
16. Crash On The Levee (Down In The Flood) ★★★★★
17. Ruben Remus *[The Band]* ★★★
18. Tiny Montgomery ★★★★★
19. You Ain't Goin' Nowhere ★★★★★
20. Don't Ya Tell Henry *[The Band]* ★★★★
21. Nothing Was Delivered ★★★★
22. Open The Door, Homer ★★★★
23. Long Distance Operator *[The Band]* ★★★★
24. This Wheel's On Fire ★★★★★

Label: Columbia
Production: Dylan, The Band
Enregistré à: Big Pink, NY, 1967-8; Malibu, 1975
Personnel: Bob Dylan (chant, guitare, piano), Rick Danko (basse, mandoline, chant), Levon Helm (batterie, mandoline, chant), Garth Hudson (claviers, saxo), Richard Manuel (piano, batterie, chant), Robbie Robertson (guitare, batterie, chant)
Meilleurs classements: UK 8; US 7

DATE DE SORTIE
5 JANVIER
1976

DESIRE

"Danny de Hongrie", un psychologue de Broadway, une violoniste tzigane, un boxeur innocent et un mafieux romantique…

PAR ROB HUGHES

OUTRE DE RARES incursions avec George Harrison ou The Band, Bob Dylan n'a jamais été de ceux auxquels on s'associe volontiers pour écrire. Pourtant, à l'été 1975, il se retranche dans une maison des Hamptons à Long Island, en compagnie de Jacques Levy. En quatre semaines, ils ont la structure du prochain LP de Dylan, *Desire*.

Il plane un parfum de perversité autour du choix de Levy dans le rôle de son premier collaborateur sur la longueur. Tout d'abord, écrire des chansons n'est pas son métier. Levy est un psychologue clinicien qui s'est fait connaître à New York comme metteur en scène de théâtre, en particulier avec la revue off-Broadway, *Oh ! Calcutta!*. Un de ses projets, Peer Gynt d'Ibsen, donne lieu à un partenariat avec Roger McGuinn, et il cosigne avec lui une poignée de morceaux tardifs des Byrds, dont "Chestnut Mare" et "Lover Of The Bayou". Présenté à Dylan par McGuinn, Levy entend l'ébauche d'une nouvelle chanson, "Isis", et les deux hommes décident aussitôt d'étoffer son squelette, travaillant tard dans la nuit.

"Isis" sert de point de départ au carnet de voyage de *Desire*. Parabole mystérieuse située dans une frontière anonyme du Vieux Monde, elle parle d'un époux séparé qui accepte de partir dans une quête secrète avec un étranger louche. Ils finissent par atteindre les pyramides, *"toutes couvertes de glace"*, où le compagnon de voyage révèle qu'il est venu dérober un corps précieux dans une tombe. Hélas, il n'y en a pas, l'homme meurt et le marié revient vers sa femme en titre, *"juste pour lui dire que je l'aime"*.

Il serait tentant de décoder "Isis" comme un prolongement des thèmes personnels que Dylan vient d'explorer sur *Blood On The Tracks*, même si Levy assure qu'il n'y a pas de sens symbolique à cette histoire de séparation et de regrets. Son fils Julien a plus tard affirmé que ce n'était qu'une *"histoire de cow-boy fun et aventureuse"*.

Le cadre musical d'"Isis" ressemble peu à son prédécesseur. Marqué par le motif de deux notes de piano de Dylan et les lentes délibérations du bassiste Rob Stoner, son côté tzigane est renforcé par la présence d'une violoniste de 25 ans, Scarlet Rivera, qui s'avère être une des figures clés de *Desire*. Selon une histoire confirmant le mythe de Dylan, l'esprit libre, il repère Rivera, étui de violon à la main, déambulant un après-midi dans le Lower East Side. Arrivant dans une vieille voiture, il se présente comme étant *"Danny de Hongrie"* et demande si elle aimerait travailler en studio. Rivera fait partie du noyau dur du groupe de studio de Columbia à New York avec Stoner, le batteur Howard Wyeth et la choriste Emmylou Harris. *Desire* commence par "Hurricane", l'un des deux collaborations avec Levy qui renvoie Dylan aux sujets de société du début des sixties, comme "The Lonesome Death Of Hattie Carroll" ou "Ballad Of Hollis Brown". Galvanisé par le sort de l'ex-boxeur poids moyen, Rubin "Hurricane" Carter, emprisonné neuf ans plus tôt pour son prétendu rôle dans un triple meurtre dont il s'affirme innocent, Dylan s'empare de la cause. "Hurricane" déballe les faits tels qu'il les voit, son sentiment d'injustice accentué par une affaire qui semble s'articuler sur de faux témoignages et du racisme. Pendant ce temps,

DESIRE A ÉTÉ ÉLU ALBUM DE L'ANNÉE PAR LE *NME*, JUSTE DEVANT *STATION TO STATION*

LE VERDICT DE LA CRITIQUE

"Dylan n'a jamais été en meilleure forme vocale. 'One More Cup Of Coffee', une chanson d'amour franche, a une ligne mélodique complexe, presque arabisante tant elle est sinueuse. Mais il tourne autour d'elle avec aisance."

STEVE LAKE, *MM*, 1ER JANVIER 1976

"La chanson la plus directe de l'album et, donc la plus immédiate est 'Oh Sister'. Ce n'est qu'au deuxième ou troisième couplet que les choses tombent enfin en place. Si la mélodie est si familière, c'est parce qu'il s'agit encore d'une adaptation à peine déguisée de 'Girl From The North Country'."

STEVE CLARKE, *NME*, 10 JANVIER 1976

Carter *"est assis comme Bouddha dans une cellule de trois mètres/Un innocent en enfer sur terre"*. Durant huit minutes et demie, la chanson est une litanie enflammée d'indignation, attisée par une guitare acoustique torride, des percussions métalliques et des envolées dramatiques d'harmonica et de violon.

La situation de Carter devient vite une croisade personnelle. Dans la première partie de la *Rolling Thunder Revue*, plus tard en 1975, Dylan donne le premier d'une série de shows caritatifs majeurs. Son procès est finalement révisé, même si son acquittement et sa libération n'ont lieu qu'en 1985.

Cependant, l'autre épopée de l'album est plus ambiguë au plan moral. "Joey" s'étire sur onze minutes et aspire à faire du célèbre mafieux new-yorkais Joey Gallo un héros romantique, dans la tradition de Billy Le Kid ou John Wesley Hardin, deux hors-la-loi que Dylan a dépeints en chanson. Il adopte cette position après avoir lu que Gallo a tenté de protéger sa femme et ses enfants lorsqu'il a été abattu dans un restaurant de Little Italy en 1972. Ceux qui connaissaient Gallo, selon son biographe Donald Goddard, se souviennent plutôt de lui comme d'un père et mari violent au casier judiciaire très chargé.

Les sentiments de "Joey" peuvent être jugés naïfs si l'on est généreux. Au pire, ils sont désinformés et déplacés. Curieusement, ces dernières années, Dylan affirme que les paroles étaient l'œuvre de Jacques Levy.

Le morceau ressemble à un chant funèbre, ne prenant de l'ampleur qu'à la fn. À l'inverse, le plaisant et enjoué "Mozambique", duo léger avec Emmylou, prolonge le thème du voyage d'"Isis". C'est un motif récurrent qu'on retrouve dans la douceur de l'histoire de fugitif mexicain de "Romance In Durango", sur "Black Diamond Bay" et "One More Cup Of Coffee", qui aurait été inspiré par la visite de Dylan dans un camp de Roms en Provence.

Cette dernière est l'une des deux chansons écrites sans Levy. L'autre, la majestueuse "Sara", est une ballade poignante, quelque part entre désespoir et dévotion. Écrite pour sa femme dans les derniers jours de leur mariage, un Dylan particulièrement vulnérable chante un passé plus rose, *"Restant des jours debout au Chelsea Hotel/Ecrivant 'Sad-Eyed Lady Of The Lowlands' pour toi."*

Au moment où *Desire* sort dans la première semaine de janvier 1976, Dylan a déjà pris Stoner, Wyeth et Rivera, leur adjoint une bande de potes célèbres et part sur la route avec la *Rolling Thunder Revue*. Les ventes d'albums suivent, répétant le succès de *Blood On The Tracks* en se classant en haut des charts de Billboard et faisant presque aussi bien en Angleterre, où le *NME* l'élit Album de l'Année, juste devant *Station To Station* de Bowie. Dylan n'imagine pas alors qu'il faudra attendre trente ans pour qu'il atteigne à nouveau de tels sommets commerciaux.

L'ALBUM DESIRE

1. Hurricane ★★★★
2. Isis ★★★★★
3. Mozambique ★★★
4. One More Cup Of Coffee ★★★★
5. Oh, Sister ★★★★
6. Joey ★★★
7. Romance In Durango ★★★
8. Black Diamond Bay ★★★★
9. Sara ★★★★

Label: Columbia
Production: Don DeVito
Enregistré: Studio E, Columbia Studios, New York
Personnel: Bob Dylan (chant, guitare rythmique, harmonica, piano sur "Isis"), Scarlet Rivera (violon), Rob Stoner (basse, chœurs), Howard Wyeth (batterie, piano), Vincent Bell (bouzouki), Dominic Cortese (accordéon, mandoline), Luther Rix (congas sur "Hurricane"), Emmylou Harris (chœurs), Ronee Blakley et Steven Soles (chœurs sur "Hurricane")
Meilleurs classements: UK 3; US 1

DATE DE SORTIE
15 JUIN
1978

STREET LEGAL

En pleine crise personnelle, Dylan se réinvente en espèce de chanteur pop mainstream. *"Comprends-tu ma douleur ?"*

PAR GRAEME THOMSON

SOUVENT JUGÉ COMME le disque qui clôture la phase impériale de Dylan dans les années 1970, *Street Legal* a tendance à se faire oublier. Il est sorti après les sons éclatants de *Desire*, l'explosive *Rolling Thunder Revue* et l'impressionnisme souvent confondant de *Renaldo et Clara*, et juste avant le tournant de *Slow Train Coming* et sa tournée gospel qui suit.

Tomber entre ces deux lignes de fracture fait de *Street Legal* la moins dylanesque des œuvres : un album sans grand contexte narratif, un simple recueil de chansons. Pourtant, en y regardant mieux, c'est au moins un peu et possiblement bien plus que ça, un LP truffé d'allusions à demi formulées, de pressentiments d'une crise, à l'écriture puissante quoiqu'erratique.

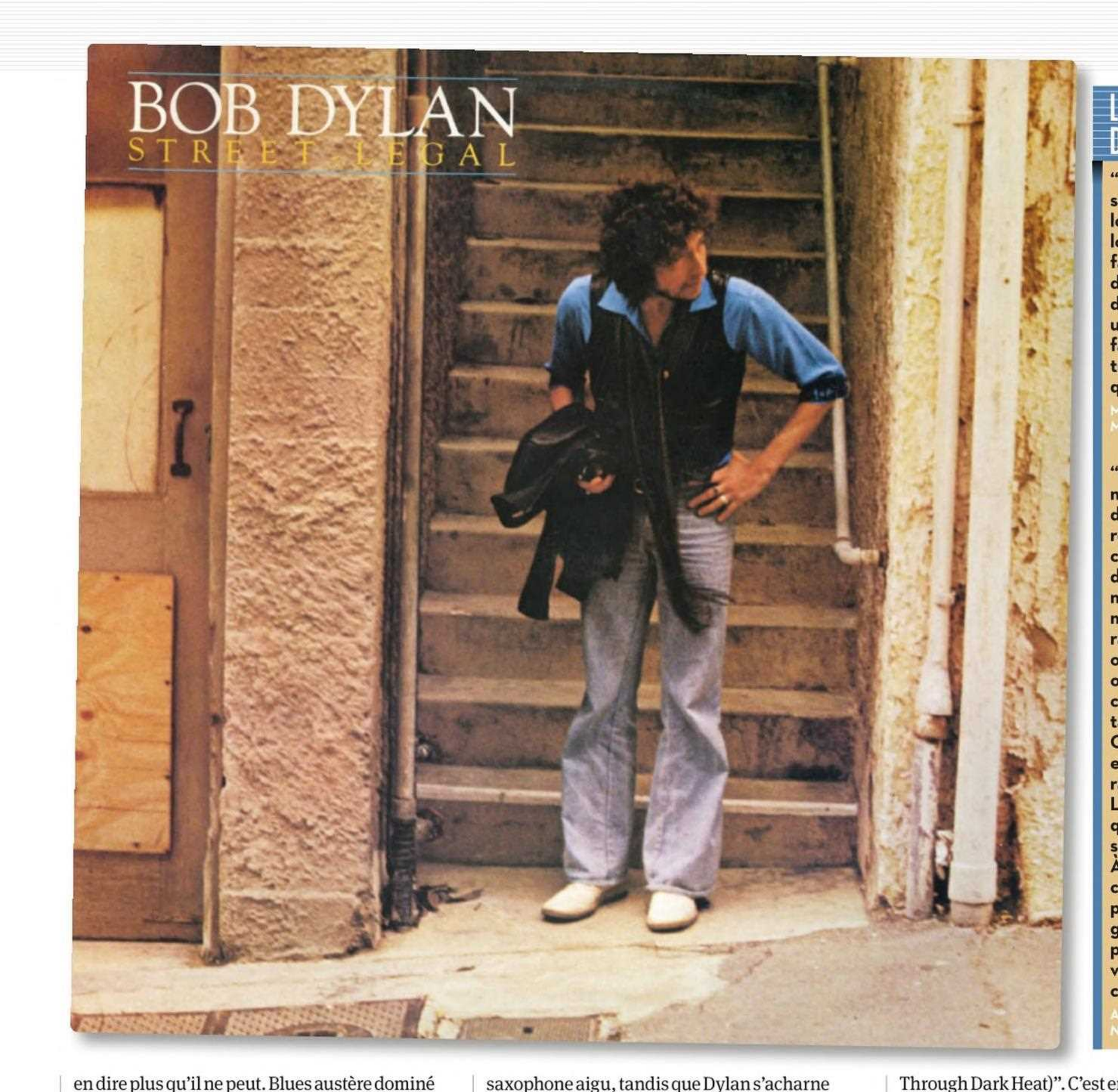
Après la créativité grisante des dernières années, Dylan s'inscrit dans une sensibilité bien plus conservatrice. *Street Legal* aspire à une patine pop-rock polie, ornée – pas toujours subtilement – des chœurs d'un trio féminin soul et de beaucoup de saxophones. Enregistré à la hâte en une semaine dans un studio mobile, entre des tournées en Extrême-Orient et en Europe, le résultat est sans épaisseur et confus, et les arrangements ont l'air temporaires et bâclés. Il règne le sentiment que, pour la première fois depuis des années, Dylan n'a pas une idée claire du disque qu'il veut. Écrit et enregistré dans l'ombre de critiques dures envers *Renaldo et Clara*, et pendant sa bataille contre sa femme, Sara, pour la garde des enfants, il semble distrait et sombre pendant les séances. Et typiquement, ce contrariant convaincu choisit le début d'une crise existentielle pour lancer sa nouvelle incarnation de chanteur pop mainstream.

Malgré tout, *Street Legal* n'est pas un mauvais album et est souvent fascinant. Avec ses touches de gospel et son fréquent parfum d'apocalypse, la modification surprenante de son et de sensibilité a l'air, avec le recul, d'un avant-goût des changements personnels qui l'attendent. Le souci est que Dylan n'a pas vraiment le courage de ses convictions. À juste titre pour un homme pas encore prêt à voir la vérité en face, *Street Legal* flirte avec la grandeur, mais au final se contente de quelque chose approchant la médiocrité.

> *STREET LEGAL* FLIRTE AVEC LA GRANDEUR MAIS, AU FINAL, SE CONTENTE DE QUELQUE CHOSE APPROCHANT LA MÉDIOCRITÉ

La moitié des chansons sont des histoires alimentaires de couple, indiquant le genre de musique qui va occuper Dylan pendant les eighties. Le vanmorrisonesque "Baby Stop Crying" – hit correct en Angleterre – est une flânerie soul agréable, avec un solo de saxo et des paroles limite banales dépeignant Dylan en improbable – et assez impatient – chevalier à la rescousse. "Is Your Love In Vain?" est sur le même modèle : interprétation sincère, mélodie de comptine, arrangement sucré et supplique amoureuse exagérée qui se fait vite remarquer pour ce couplet misogyne : *"Sais-tu cuisiner et coudre, faire pousser les fleurs/Comprends-tu ma douleur ?"*

"True Love Tends To Forget" est surtout notable pour faire rimer la phrase titre avec les mots *"du Mexique au Tibet"*, mais "We Better Talk This Over" est plus fort, emmené par des accents country-blues piquants. Avec sa description d'un homme *"perdu"*, *"exilé"* et pensant qu'il est *"temps pour une nouvelle transition"*, il fait allusion au désespoir qui se cache sous la surface assez anodine de ces chansons. "New Pony" semble aussi vouloir



LE VERDICT DE LA CRITIQUE

"Son LP le plus satisfaisant sur la longueur depuis longtemps… s'il fait référence à d'autres périodes de son œuvre, il a une unité liée au fait que Dylan a trouvé un groupe qui lui convient."

MICHAEL WATTS, *MM*, 24 JUIN 1978

"Certains morceaux décodent et recodent la chanson d'amour de la deuxième moitié des sixties, mais sans la rancœur obsessionnelle ou le rejet caractérisant tant d'entre eux. Cette fois, ils sont empreints d'une rare compassion… La femme en tant que partenaire, sans piédestal. À son meilleur comme ici, Dylan peut aisément généraliser le particulier et vice-versa. Appréciez ce don."

ANGUS MACKINNON, *NME*, 24 JUIN 1978

en dire plus qu'il ne peut. Blues austère dominé par une ligne de guitare très brute, il commence avec Dylan abattant un poney boiteux appelé Lucifer tandis que le très efficace chœur gospel crie : *"Encore combien de temps ?"* Cependant, après ce début fascinant, la chanson clopine simplement, sans jamais trouver le moyen de remplir ses promesses.

Ce genre de fin décevante ne manque pas sur *Street Legal*, même sur les quelques titres qui possèdent le côté épique, la richesse allégorique et le sentiment d'intrigue profond tendant à caractériser le meilleur de Dylan. "Changing Of The Guards" a assurément la grandeur à sa portée. C'est un morceau déferlant avec une belle interprétation et des paroles mystérieuses et allusives, peuplées de *"marchands et de voleurs"*, d'*"un rossignol noir"*, de *"prêtres renégats et de jeunes sorcières sournoises"*. Pendant ce temps, peut-être avec sens, *"le paradis brûle"* et les *"fausses idoles"* tombent.

La longue valse nerveuse de "No Time To Think" est tout aussi ambitieuse et très personnelle. L'ex-femme de Dylan, ses enfants et les juges font partie du tableau, alors que la chanson jette un regard aigri sur une vie qui semble échapper à tout contrôle. *"Je me sens si déprimé*, chante-t-il, *tu ne peux pas trouver de salut, tu n'as pas d'attentes."* C'est fascinant, mais il y a un reflux amer et un motif de saxophone aigu, tandis que Dylan s'acharne de façon peu plaisante à négocier un ton trop haut pour lui.

"Señor (Tales Of Yankee Power)" arrive presque à exprimer le potentiel de *Street Legal*. Pour une fois, paroles et musique conjurent un paysage mineur d'angoisse, les cuivres sont subtils et cinématiques. Dylan entretient avec maestria l'atmosphère dérangeante, évocation frappante de colonialisme historique qui bondit vers une Amérique moderne tombée très bas. Avec son parfum de fin des temps et son portrait d'homme partant pour Armageddon, "Señor" fait allusion – en paroles et en ambiance – à un carrefour personnel imminent.

L'ambiance est maintenue sur la dernière chanson, "Where Are You Tonight ? (Journey Through Dark Heat)". C'est encore un bon morceau, passant d'un groove pulsant à une mélodie de refrain qui monte et culmine tel un distant écho de "Like A Rolling Stone". Dylan s'y épanche et, à nouveau, il y a des allusions à une crise spirituelle. Ayant convoqué Saint Jean – le grand apôtre évangéliste –, la chanson offre à cet album mal fichu une conclusion fascinante. *"Il y a un nouveau jour à l'aube et je suis enfin arrivé/Si je suis là le matin, chérie, tu saurais que j'ai survécu/Je n'y crois pas, je n'y crois pas, je suis vivant."*

Cela ressemble étrangement à une renaissance. Quelques mois après la sortie de l'album en novembre 1978, Dylan est visité par Dieu dans une chambre de motel à Tucson, et tout va changer.

L'ALBUM STREET LEGAL

1. Changing Of The Guards ★★★★
2. New Pony ★★★
3. No Time To Think ★★★
4. Baby, Stop Crying ★★★
5. Is Your Love in Vain? ★★
6. Señor (Tales Of Yankee Power) ★★★★★
7. True Love Tends To Forget ★★
8. We Better Talk This Over ★★★
9. Where Are You Tonight? (Journey Through Dark Heat) ★★★★

Label: Columbia
Enregistré à: Rundown Studios, Santa Monica, Californie
Producteur: Don DeVito
Personnel: Bob Dylan (chant, guitare électrique), Billy Cross (guitare), Alan Pasqua (claviers), Jerry Scheff (basse), Ian Wallace (batterie), Steven Soles (guitare), Carolyn Dennis, Jo Ann Harris, Helena Springs (chœurs), Steve Douglas (saxophones), Bobbye Hall (percussions), Steve Madaio (trompette), David Mansfield (violon, mandoline)
Meilleurs classements: UK 2; US 11

TERRY LOTT/SONY MUSIC ARCHIVE/GETTY IMAGES

Live au Earls Court à Londres, en juin 1978.

"Ce sont les mêmes chansons. Les chansons vivront pour toujours.

Un Bob Dylan détendu et bavard arrive à Londres pour une semaine de shows au Earls Court. Il y a de belles réinterprétations de son répertoire, des visites à des concerts de reggae et même des discussions révélatrices en coulisse. RAY COLEMAN en redemande et apprend de la part de Bob quelle partie du show devient *"un peu Las Vegas..."*

TIRÉ DU
MELODY MAKER
01/07/1978

"JE SUIS CONTENT que ces chansons comptent autant pour vous que pour moi." Bob Dylan le dit. Il le dit à son public adorateur le soir du dernier des six concerts au Earls Court, à Londres, après avoir chanté "It's Alright, Ma (I'm Only Bleeding)". Il a été accueilli en héros et nous remercie. Chaleureusement.

Le Dylan d'antan traitait ses chansons et son public avec un quasi mépris. Il y a dix ans, il était impensable de l'imaginer admettant la moindre attention pour eux. Ce commentaire en dit long sur sa maturité.

Le même sentiment de nouveauté est évident plus tard. Une heure après ce dernier show, Dylan parle à mon collègue Max Jones et à moi, et voici une de ses remarques : *"Faire ces concerts ici m'a permis de me rendre compte du public anglais. Il y a quelque chose de différent – ils viennent vraiment pour les paroles et les chansons. C'est ce qui me manque chez moi. Là-bas, ils viennent plutôt pour..."*

L'événement ?

"Oui, moins pour la musique que pour le show."

Pour les acharnés de Dylan comme moi, c'est un peu dur à avaler ; à tous ses concerts, il a remercié le public avec diplomatie. Ce soir, il a avoué que les chansons comptent beaucoup pour lui. Il est à présent sur le point de parler du merveilleux public anglais. Mon esprit revient sur une récente interview du *MM* de David Bowie où il disait avoir été déçu par la récente remarque que Bob lui a faite : *"Attends d'écouter mon nouvel album."* Bowie a conclu qu'il avait du mal à supporter ce genre de cliché digne de Las Vegas surtout venant de Dylan.

On est bien loin du Dylan monosyllabique d'hier. Il y a dix ans ou plus, un *"oui"*, ou plus vraisemblablement un *"non"*, aurait été pris pour un discours politique majeur. À présent, il est plus détendu, parlant au *MM* de tout, de ses penchants musicaux actuels, se souvenant de ses racines et manifestant un plaisir sincère sur ce qui lui est arrivé en Angleterre. Max Jones, complice de Bob depuis bien avant son succès mondial, évoque l'implication du groupe dans son live aujourd'hui et Bob se lance dans une dissertation enthousiaste.

Il a mis longtemps, dit-il, à trouver les bons musiciens et, à présent, il est ravi de ce qu'ils ont fait pour lui et ses anciens morceaux.

"Ce sont les mêmes chansons, dit-il, et cela ressemble à un extrait de son discours à l'Albert Hall en 1966. *Les chansons vivront pour toujours. Les gens aiment qu'on les joue et rejoue, et moi aussi. Mais trouver ces musiciens m'a donné une chance de développer les vieux morceaux. Je les aime comme ça et c'est aussi le cas du public."*

Si vous voulez les entendre chantés comme sur le disque, ajoute-t-il, allez écouter les albums. Il fait son fameux demi-sourire. Nous parlons des inflexions soul et blues de certains passages du concert, surtout sur "Going, Going, Gone", qui conclut la première partie, et "I Shall Be Released", avec un vrai parfum gospel et des gestes théâtraux de mains de Dylan.

"Ce qui me plaît dans le groupe, c'est que je peux obtenir tout de lui – blues, soul, country, musique appalachienne ou cajun – tout. Ce n'est pas qu'un groupe de rock. J'ai toujours aimé la soul et j'écoute Red Prysock, le meilleur saxophoniste que je connaisse. Et il y a des années, j'allais à l'Apollo (à Harlem) *voir Bobby Blue Bland chaque soir. Lonnie Johnson et Muddy, ce sont les noms qui me viennent, donc l'élément soul est naturel."*

Quand on mentionne le trio de choristes Helena Springs, Jo Ann Harris et Carolyn Dennis – présenté en plaisantant par Dylan sur scène comme : *"Ma cousine, ma fiancée et mon ex-copine"* –, son regard semble un peu pétiller alors qu'il se tient à l'entrée du catering en coulisse.

Nous commentons leur aspect physique et leurs qualités vocales, et Dylan dit qu'il commence à penser que cette partie du show est *"un peu Las Vegas"*.

"Mais il n'y a pas de mal à un peu de sexe dans le concert, non ?" demande le trop sincère Max Jones.

"Je me suis retourné au Japon et j'ai vu une paire de seins sur scène. J'ai pensé qu'il fallait faire quelque chose à ce sujet", répond Dylan, énigmatique.

Pour revenir à la musique, il dit que certains soirs – mais pas ce dernier –, il a inclut "To Ramona", et une fois encore, a été ébloui par le jeu plein d'émotion du violoniste David Mansfield. *"Je pense qu'il est le meilleur dans son domaine, mais ils sont tous uniques à mes yeux."*

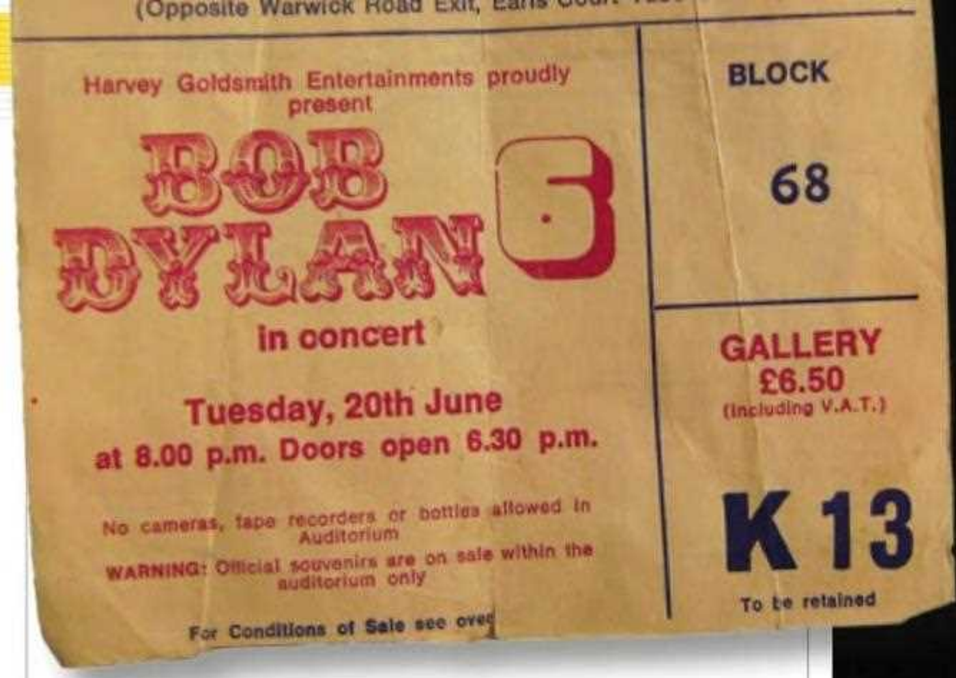
Il précise qu'il a mis un an à former le groupe, et beaucoup de ses arrangements ont été conçus et exécutés par Steven Soles, l'élégant guitariste-chanteur, également frontman du Alpha Band.

Au cours de la semaine, les dylanologistes ont échangé des anecdotes et comparé les concerts. Le dernier soir, il a été plus communicatif que jamais. Il y a eu une abondance de *"Mercis"*. À la fin de l'époustouflant solo de Mansfield concluant "All Along The Watchtower", Dylan s'est glissé vers le micro au milieu des applaudissements et a dit d'un air pince-sans-rire : *"Je lui ai appris ce solo."* Avant ce tour de force, il a dit : *"Cette chanson est dédiée à Jimi Hendrix."*

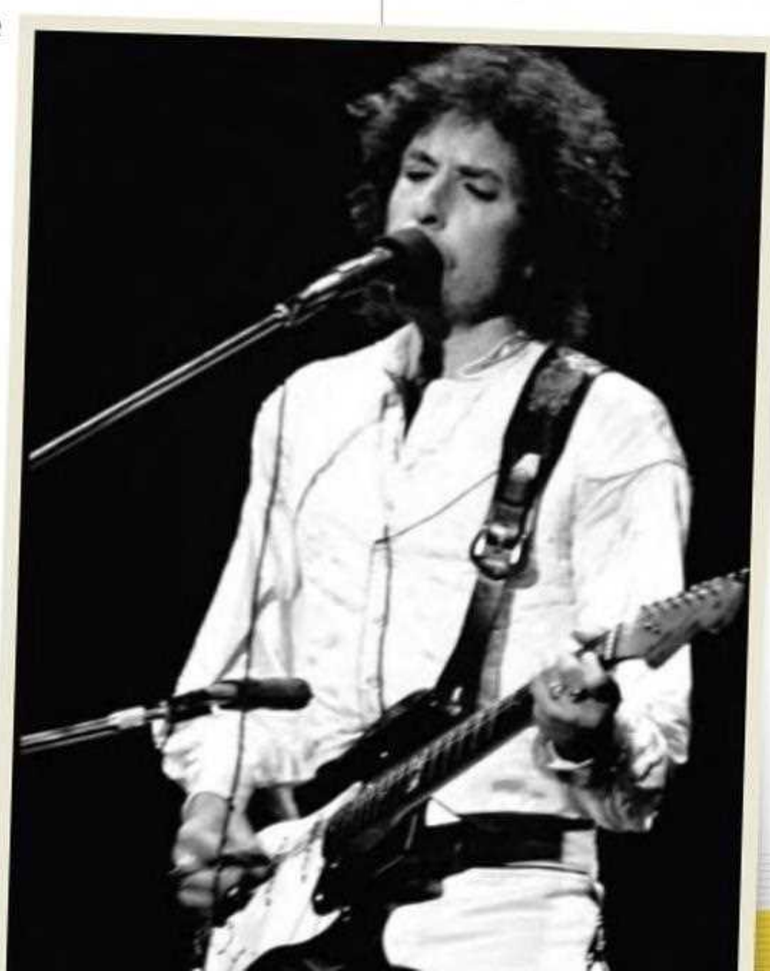
Présentant la version très orchestrée de "Ballad Of A Thin Man" – qui a suscité chez lui des gestes très animés, jouant les rôles du journaliste et du musicien comme dans le récit – Dylan a déclaré : *"J'ai écrit cette chanson quinze ans avant la ballade de 'Short People'"* (allusion au récent hit de Randy Newman). À nous d'interpréter cette remarque.

Bien avant la fin du concert mardi, Earls Court est illuminé par un mélange de cierges magiques, de bougies plantées dans des canettes et de briquets, ce qui pousse Dylan à dire : *"Attention avec ces flammes – vous allez mettre le feu à la salle."*

Musicalement, le dernier soir est particulier pour plusieurs raisons, différentes de celles qui rendent chaque concert remarquable. Certains passages des chansons arrivent avec une nouvelle force. "Tangled Up In Blue", interprété si majestueusement sous un unique projecteur le premier et quatrième soir, n'est pas si théâtral ou chargé de sens lors du dernier show, car les idées novatrices sonores de Bob ne sont pas si bonnes que ça (mais il faut mentionner que même quand il n'est pas à son sommet, il supplante de loin son rival le plus proche). "Just Like A Woman", avec une incroyable force de persuasion et jouée avec un enthousiasme surprenant par Bob et son groupe, fait partie des chansons marquantes du dernier soir. Jamais elle n'a été si brillamment pulvérisée et réassemblée pour composer une mosaïque de mots aussi belle et lourde



Mettant le feu au Earls Court en 1978 ici et ci-dessous.



ANDRE CSILLAG/REX

de sens : *"Elle fait l'amour comme une femme... et elle s'effondre comme une petite fille"*, n'a jamais semblé aussi puissant qu'entre les mains de son auteur. Il y a ceux qui préfèrent ses versions originales plus simples. Mais comme il le dit, une bonne chanson doit supporter une redéfinition, au risque de mourir. Et son solo d'harmonica est un bonheur captivant, faisant se lever le public extatique qui crie son approbation. "It's Alright, Ma (I'm Only Bleeding)" est un autre temps fort. Là aussi, il arrache la version originale de *Bringing It All Back Home* à ses fondations et recrache la chanson à toute vitesse. Cette revisite lui fait gagner de l'urgence, et le groupe se déchaîne en beauté derrière le récit étoffé. Impossible de ne pas voir à quel point ce recyclage l'enchante, ou de rater la réaction du public à la phrase devenue étrangement une accusation contre lui : *"Je n'ai rien, m'man, à attendre..."* Faux, bien sûr, mais il le fait avec aplomb.

"Shelter From The Storm" est aussi excellent, mais en ce troisième concert que je vois à Earls Court, je suis frappé par la force d'un extrait du nouvel album, *Street Legal*. Il s'agit de "Señor (Tales Of Yankee Power)". Sombres et tourmentées, les paroles, en y regardant de près, évoquent tout aussi bien une humeur que tout ce qu'il a écrit. *"Pouvez-vous me dire où nous allons... Est-ce Lincoln Country Road ou Armageddon ?"* – et c'est à nous de deviner quelle est la cible qu'il vise encore une fois. Sans doute une Amérique sans direction. C'est une chanson bluesy obsédante, et la voix de Dylan nous rappelle beaucoup les œuvres de ses débuts. *"Cet endroit n'a aucun plus aucun sens pour moi... Pouvez-vous me dire ce que nous attendons, Señor?"* C'est magnifiquement consistant, comme sa chanson parlant de la fin récente de son mariage, "Baby Stop Crying".

Au plus musical, les temps forts ne manquent pas et chaque spectateur conservera en mémoire ses meilleurs moments des concerts de Dylan pendant quelques mois.

Hors de scène et en coulisse, il semble que la semaine est assez paisible, l'intérêt très discuté de Dylan pour le reggae anglais suscitant l'excitation de la presse nationale.

Le chanteur ne donne aucune interview en bonne et due forme, et ce n'est pas étonnant, puisque, lorsqu'il est sorti du Royal Garden Hotel, à Kensington, une grande gueule du pays lui a braillé : *"Tu ne fais ça que pour le fric, hein, Bob ?"* Ce manque incroyable de sensibilité a fait passer nos chances d'interviews de rien à moins que rien... et, de toute façon, bizarrement, la plupart des artistes gagnent de l'argent en se produisant. Dylan, à l'inverse de certains, mérite ses gains. Donc, Dylan est venu et a vaincu et a apprécié *[le groupe de reggae]* Merger au Dingwalls, encadré par des gardes du corps, a parlé de façon informelle à Max Jones et moi et eu une conversation avec Michael Gray, dont la chronique est parue dans le *Melody Maker* la semaine dernière et qui a écrit *Song And Dance Man*, un ouvrage sur les chansons de Bob.

Dylan est allé dîner avec Robert Shelton, le journaliste américain qui a le premier mentionné son passage chez Gerde's Folk City à New York en 1961 puis a écrit sa première critique dans le *New York Times*. (Shelton est toujours au travail sur la biographie ultime, et envisage de la terminer après Blackbushe). Dylan a également appelé Shusha, chanteuse folk iranienne qui a enregistré certaines de ses chansons et termine ses concerts par "Forever Young", comme Dylan. Il lui a dit à quel point il aime ce qu'elle fait et qu'elle devrait se produire en Amérique. Shusha, qui a vu son dernier concert et a été naturellement impressionnée, a trouvé Dylan d'humeur éloquente et semble avoir tissé une amitié intelligente avec un artiste qu'elle étudie depuis longtemps.

COMME LE DIT DYLAN, UNE BONNE CHANSON DOIT SUPPORTER UNE REDÉFINITION, AU RISQUE DE MOURIR…

La seule fois où Dylan fait une erreur avec son public est quand il a dit : *"Bonsoir et à demain"*, sans réaliser que la plupart des gens dans la salle ne vont pas revenir le soir suivant. Mais si, comme je le soupçonne, c'est sa seule faute de communication au cours d'un show fantastique, l'artiste de rock le plus important au monde a géré ça impeccablement. Ce ne sont pas des occasions ordinaires. Ce visionnaire des années 1960, dont la réputation est devenue floue pour certains au fil du temps, a mis notre patience à l'épreuve. Et il en est ressorti non pas indemne, mais avec une encore meilleure réputation. Parce qu'il a tout risqué en recyclant les chansons. Et il a prouvé qu'elles tiennent le choc.

Quand Dylan dit alors au *MM*, après le dernier show, qu'il est vraiment galvanisé par la réaction des Anglais, ce sont des paroles sincères, pas du baratin hollywoodien. En Amérique, souvenez-vous, ses disques passent rarement à la radio et il n'a pas le même statut légendaire qu'ici ; il semble que nous prenons plus au sérieux les poètes musiciens. Cette semaine a été incroyable. Rendez-vous au Blackbushe, Bob Dylan !

GRAHAM WILTSHIRE/GETTY IMAGES

DATE DE SORTIE
20 AOÛT
1979

SLOW TRAIN COMING

Un converti plein de zèle accepte Dieu, le funk, le désir – et Jerry Wexler.

PAR NIGEL WILLIAMSON

LE JUGEMENT DE SINÉAD O'CONNOR n'a jamais été d'une fiabilité à toute épreuve, mais à treize ans, elle ne se trompe pas en écoutant *Slow Train Coming*. C'est, a-t-elle dit plus tard, l'album qui lui a donné envie d'être chanteuse: *"Sexy et funky, tout en étant religieux"*.

La religiosité est évidente – bien trop en effet pour beaucoup, mal à l'aise devant la ferveur d'un Dylan converti au christianisme évangélique, après trois mois de catéchisme à *"l'école de formation"* des disciples de la Vineyard Fellowship, dans la vallée de San Fernando. Le funk est aussi évident. Le fait d'enregistrer à Muscle Shoals avec la légende d'Atlantic Jerry Wexler, qui a à son actif Ray Charles, Aretha Franklin et Dusty In Memphis, garantit que *Slow Train Coming* est justement sanctifié.

Le côté sexy est peut-être moins apparent. De Rûmî et les mystiques soufis à Donne, Herbert et les poètes métaphysiques anglais, la poésie dévotionnelle a souvent été caractérisée par l'ambiguïté autour de la nature spirituelle/séculaire du *"bien-aimé"*. Les Staple Singers ont été tout aussi équivoques durant les années Stax, enregistrant certains des gospels les plus charnels qui soient. Sur *Slow Train Coming*, la vénération de Dylan est dirigée vers le ciel ; mais la passion de chansons telles que "Precious Angel" et "I Believe In You" exprime également des désirs plus terrestres.

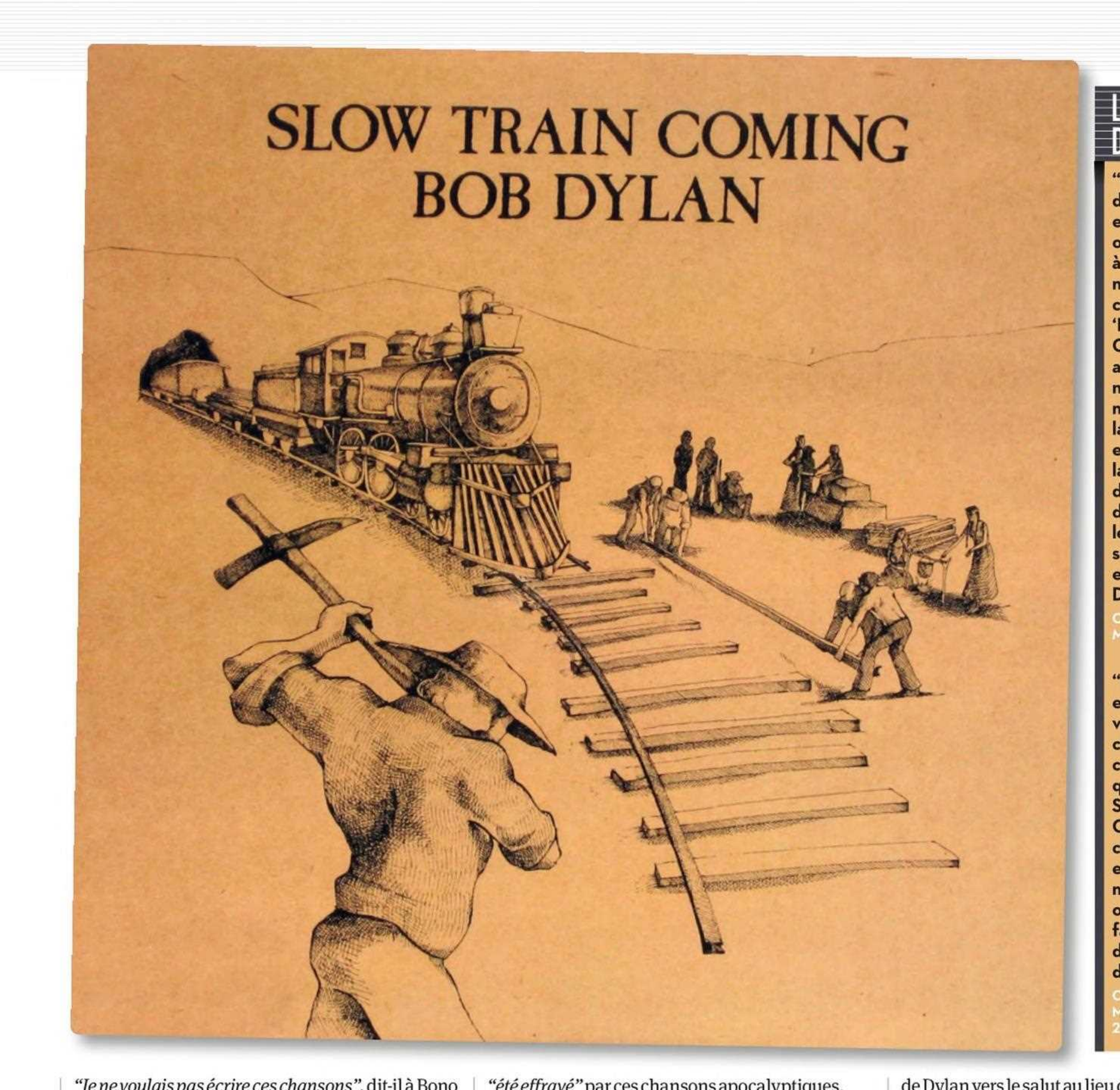
Une sainte trinité de sexe, de funk et de Dieu peut être assez imbattable, même si tout le monde n'est pas de cet avis. Acclamé dans les années 1960 en tant qu'ennemi éloquent du dogme, ce ne sera jamais le moment de devenir évangéliste pur et dur de la doctrine pour Dylan. Mais en 1979, alors que la *"moral majority"* des conservateurs chrétiens intensifie son emprise sur la politique américaine, sa transformation en fanatique semble aussi grotesque au plan politique qu'humain.

Les oreilles de nombreux critiques saignent avant d'avoir écouté le disque. Dans le *NME*, Charles Shaar Murray reconnaît la force de la musique, mais conclut que c'est insuffisant pour surmonter le message *"déplaisant et haineux"* de l'album. Jerry Wexler a moins de mal à séparer la musique du message. En pleine phase évangélisatrice, Dylan tente de le convertir en studio. *"Je suis un juif athée confirmé de soixante-deux ans*, répond le producteur chevronné à son prétendu sauveur. *Faisons simplement un album."*

> ACCLAMÉ DANS LES ANNÉES 1960, CE NE SERA JAMAIS LE MOMENT DE DEVENIR ÉVANGÉLISTE PUR ET DUR POUR DYLAN

Les acheteurs de disques ne semblent pas non plus gênés par la conversion de Dylan. Les ventes de *Slow Train Coming* dépassent vite celles de *Blonde On Blonde* et de *Blood On The Tracks*, et le single "Gotta Serve Somebody" lui rapporte un Grammy. Ce succès commercial le persuade qu'il se consacre, en effet, à l'œuvre de Dieu et a pour mission de guider ses fans vers le salut.

Une série de concerts turbulents et moralisateurs et deux albums horriblement eschatologiques s'ensuivent, alors que l'idée obsédante que la fin est proche et que les non-croyants vont brûler en enfer usurpe la compassion, grâce salvatrice de *Slow Train Coming*. Avec de la distance, il est plus facile d'adopter l'objectivité de Wexler et d'évaluer *Slow Train Coming* comme un album plutôt qu'un manifeste, un ensemble de morceaux plutôt qu'un pamphlet. Dylan admet qu'initialement, il a *"été effrayé"* par ses nouvelles chansons et envisage de les faire enregistrer par Carolyn Dennis, l'une de ses choristes (qui va devenir sa deuxième femme).



LE VERDICT DE LA CRITIQUE

"La seule lueur d'espoir pour Dylan en tant qu'artiste, où il reste fidèle à ce nouveau lui-même mais avec créativité, est 'Precious Angel'. C'est imparfait, avec des références mal fichues, mais pour une fois, la production envahissante utilise la guitare liquide de Knopfler, l'orgue de Barry Beckett et les cuivres pour souligner le chant euphorique de Dylan."

CHRIS BOHN, *MM*, 25 AOÛT 1979

"Il revient en excellente forme vocale. Il n'a jamais chanté autant comme Dylan qu'ici. C'est plutôt Superdylan. Chaque note, chaque phrase est caressée ou maltraitée, crachée ou jetée, tordue ou façonnée pour plus d'emphase et d'ironie."

CHARLES SHAAR MURRAY, *NME*, 25 AOÛT 1979

"Je ne voulais pas écrire ces chansons", dit-il à Bono en 1984, sous-entendant qu'elles sont venues d'une inspiration divine échappant à son contrôle.

Au final, il accepte sa mission. Secondé par le bassiste Tim Drummond, Mark Knopfler et le batteur Pick Withers de Dire Straits, le claviériste Barry Beckett, les Memphis Horns et un trio féminin de gospel, il enregistre une douzaine de morceaux en cinq jours. Neuf d'entre eux composent le tracklisting final, et la production de Wexler en fait l'un des albums les plus polis de Dylan. Mais le message est clair dès le début, quand, sur un groove funk insistant, Dylan déballe sa nouvelle doctrine manichéenne opposant lumière et ténèbres : *"Il peut s'agir du diable ou du Seigneur, mais tu dois servir quelqu'un."*

"Precious Angel", magnifique mélodie élevée par le jeu de Knopfler, est l'une des chansons d'amour les plus séduisantes de Dylan, et le meilleur exemple de la dualité spirituelle/charnelle ici, adressée au Christ *("Celui qui me montre où j'étais aveugle")* et à Mary Alice Artes, la maîtresse qui l'a converti *("Tu es la reine de ma chair, femme")*. Le contraste entre le gospel joyeux et inspirant du refrain et des vers de mauvais augure comme *"Les ténèbres qui vont venir de haut/Quand les hommes supplieront Dieu de les tuer et qu'ils ne pourront pas mourir"*, est plus marqué. Pas étonnant que Dylan ait *"été effrayé"* par ces chansons apocalyptiques.

Le doux "I Believe In You" est encore un hommage plein de compassion à la dualité du bien-aimé, avant de revenir aux flammes de l'enfer de la chanson-titre, R'n'B classique et déchaîné où Knopfler étale une redoutable puissance bluesy sur un solo égalant le jeu de Duane Allman sur le standard de Muscle Shoals de Boz Scaggs, "Loan Me A Dime", enregistré une décennie plus tôt avec les mêmes musiciens.

Au milieu de la fureur contre le fondamentalisme de cet album, la politique douteuse et chauvine des paroles de la chanson *("Tout ce pétrole étranger contrôlant le sol américain/Des cheiks marchant tels des rois portant de gros bijoux")* passe inaperçue.

"Gonna Change My Way Of Thinking" déroule un riff musclé pour soutenir des paroles qui, heureusement, se concentrent sur le chemin de Dylan vers le salut au lieu de rudoyer les infidèles, comme le plaisant "Do Right To Me Baby", remettant au goût du jour le thème de "All I Really Want To Do" (1964). À l'inverse, "When You Gonna Wake Up" est sans doute la chanson la plus didactique ici, sur laquelle les *"philosophies contrefaites"* de Marx et Kissinger sont opposées à la pureté du Christ mourant pour nos péchés.

La parabole kiplinguesque de "Man Gave Names To All The Animals" est un petit répit et n'aurait été incluse que parce que le fils de trois ans d'une des choristes l'aimait. Mais le disque s'achève sur une note d'effroi spirituel avec "When He Returns", le solo de piano retentissant de Beckett accompagnant une voix puissante qui souligne que, quoi que l'on pense de la conversion de Dylan, elle a restauré une conviction dans son chant qu'on a peu entendue depuis le tumulte du milieu des années 1960.

L'ALBUM SLOW TRAIN COMING

1. Gotta Serve Somebody ★★★★★
2. Precious Angel ★★★★★
3. I Believe In You ★★★★
4. Slow Train ★★★★★
5. Gonna Change My Way Of Thinking ★★★
6. Do Right To Me Baby (Do Unto Others) ★★★★
7. When You Gonna Wake Up ★★★
8. Man Gave Names To All The Animals ★★★
9. When He Returns ★★★★★

Label: Columbia
Production: Barry Beckett et Jerry Wexler
Enregistré à: Muscle Shoals Studio, Alabama
Personnel: Bob Dylan (chant, guitare), Barry Beckett (claviers), Tim Drummond (basse), Mark Knopfler (guitare lead), Pick Withers (batterie), Carolyn Dennis, Regina Havis, Helena Springs (chœurs)
Meilleurs classements: UK 2; US 3

DATE DE SORTIE
23 JUIN 1980

SAVED

Le deuxième album chrétien. La damnation attend les infidèles, mais l'impasse musicale guette-t-elle Dylan ?

PAR ALLAN JONES

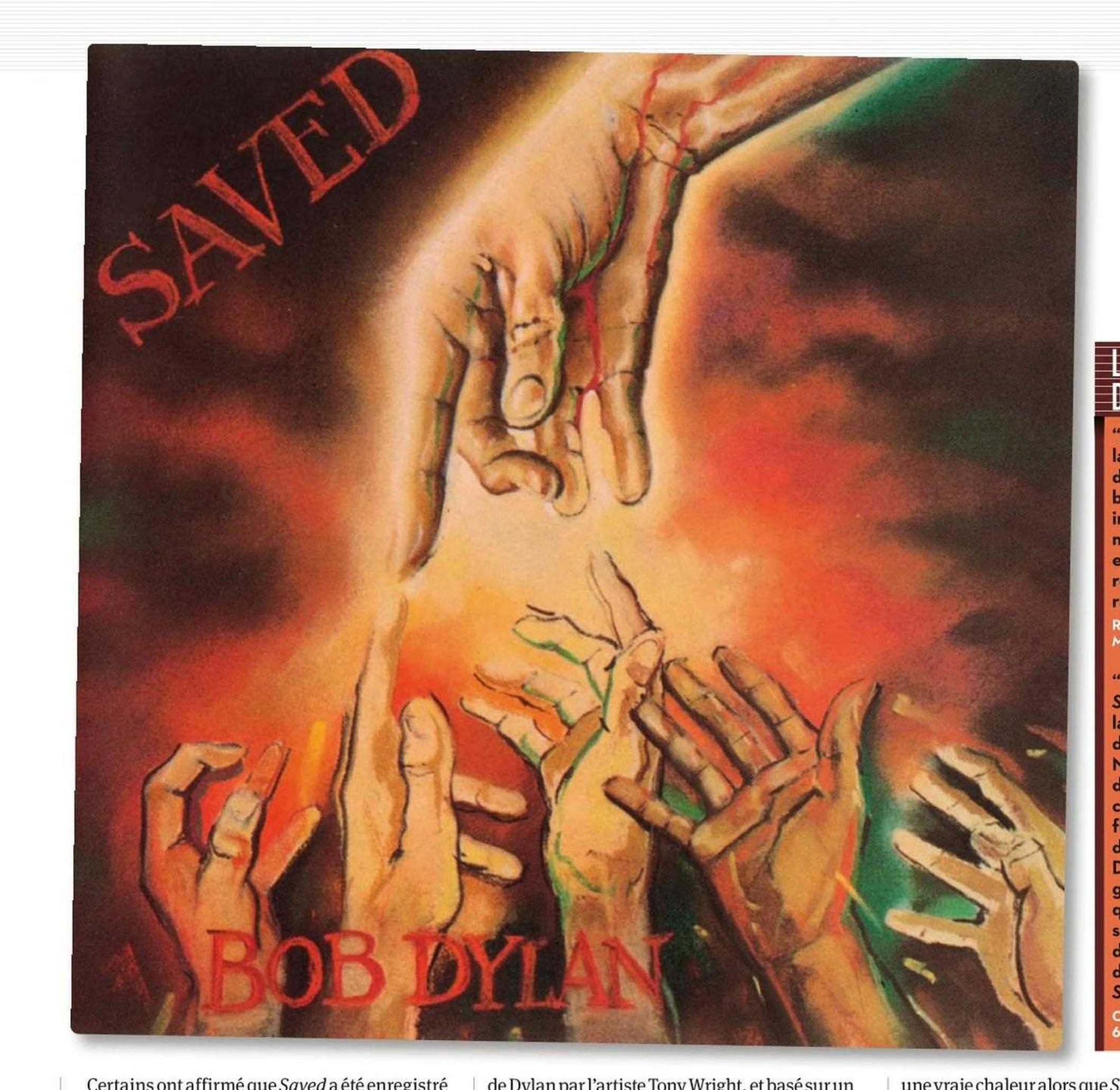
POUR BOB DYLAN, être *born again* ne signifie pas seulement accepter le Christ, mais aussi nier celui qu'il a été avant cet éveil, un processus de renouveau spirituel incluant le rejet de ses anciennes chansons, celles écrites avant sa conversation auxquelles il renonce à présent. Il est déterminé à ne jouer dès lors que les morceaux *"que le Seigneur lui a donnés"* et apparemment, d'autres sont en préparation. Il est tristement évident que le boogie eschatologique de *Slow Train Coming* n'est qu'une escarmouche préliminaire dans la croisade qui se profile.

Le 1er novembre 1979, il joue le premier des quatorze concerts au Fox Warfield Theatre, à San Francisco, avec un nouveau groupe comprenant Jim Keltner à la batterie, le bassiste Tim Drummond, Fred Tackett à la guitare, Terry Young et le vieux briscard de Muscle Shoals, Spooner Oldham aux claviers et les choristes Regina Havis, Helena Springs et Mona Lisa Young. C'est le début de ce qui est depuis qualifié de *Gospel Tour*, qui va durer sept mois. Comme promis, il n'y a pas de place dans la set-list de dix-huit chansons pour ce qu'il a écrit avant d'être touché par la main rédemptrice de Jésus dans une chambre d'hôtel de Tucson. À la gêne de certains, son répertoire provient surtout de *Slow Train Coming*, Dylan ajoutant une bonne partie de son nouvel album de chansons religieuses, qui sortira sous le titre de *Saved*. Dans l'ensemble, les nouveautés sont plus sauvages au plan musical que le paisible *Slow Train Coming*, plus célébration exubérante que prêche austère, même si le public du Warfield fait peu de distinction entre les deux séries de morceaux *born again* qui, pour eux, expriment le même message apocalyptique : acceptez le Christ ou soyez damné pour l'éternité. Dylan est sans équivoque à ce sujet.

Le succès de *Slow Train Coming* a été une surprise, et le producteur de légende Jerry Wexler y a largement contribué. Son expertise a livré l'album le plus accompli jusque-là au plan technique de la carrière de Dylan, en cinq jours seulement de travail méticuleux. La voix du chanteur est d'abord enregistrée avec la section rythmique, les lignes mélodiques, la couleur instrumentale et les solos ajoutés durant les longues séances d'overdubbing qui exaspèrent l'artiste impatient de nature, qui continue à s'accrocher à l'idée que ses chansons sont mieux servies par la spontanéité, souffrent d'être trop répétées et sont gâchées par de multiples prises. Il reprend Wexler pour le successeur de *Slow Train Coming*, mais son rôle est très réduit, son génie pour les arrangements nuancés est sous-exploité quand Dylan vient dans le studio de Muscle Shoals à Sheffield, dans l'Alabama le 11 février 1980, à la fin de la deuxième partie du *Gospel Tour*, enregistrer *Saved*.

> CERTAINS NE SE REMETTENT PAS DE LA POCHETTE : ON DIRAIT L'ŒUVRE D'UN CONDAMNÉ À MORT OU D'UN TUEUR EN SÉRIE

Dylan a eu l'intention d'élaborer les chansons du nouvel album et de les enregistrer live en studio, de préférence en une prise, capturant ainsi l'euphorie de bon nombre des concerts qu'il a donnés au cours des trois derniers mois. Du moins, c'est ce qu'il projette. Après cinq jours tendus, quand Wexler et Dylan réécoutent les bandes, ils sont mutuellement mécontents. Comparés aux concerts récents, les titres sont assez ternes, routiniers plutôt que transcendants. Immédiatement, Dylan en réenregistre deux, "Saved" et "Covenant Woman", mais il n'y a pas le temps de faire d'autres révisions avant la fin des séances, le 15 février.



LE VERDICT DE LA CRITIQUE

"*Saved* révèle que la lumière poétique de Dylan est très basse, son imagination musicale très haute et sa ferveur religieuse fait rage."
ROBERT SHELTON, *MM*, 6 JUIN 1980

"Le plus gros de *Saved* reprend le langage très usité du gospel. Néanmoins, c'est de loin son album composé le plus finement réalisé depuis *Desire*. Dylan revient ici au genre de franchise qui marche si bien sur le patchwork de clichés country de *Nashville Skyline*."
CHRIS BOHN, *NME*, 6 JUIN 1980

Certains ont affirmé que *Saved* a été enregistré trop vite, ce qui est juste. Mais *Slow Train Coming* a pris le même temps. D'autres attribuent ce son terne à un groupe fatigué de tourner. Pourtant, le bootleg *Knoxville Grail*, enregistré au Knoxville Civic Auditorium cinq jours avant les séances de *Saved*, montre un groupe en pleine forme, sans trace de lassitude dans son jeu électrisant. Wexler est l'un des héros musicaux de Jim Keltner, mais le batteur, qui a rarement été si mal enregistré, l'accuse d'avoir tenté de façon inappropriée de revisiter le son de *Slow Train*.... *"Il ne fallait pas que ça ressemble à* Slow Train Coming, a dit Keltner. *Il fallait un gros son live, ouvert, excitant. Et ça ne s'est pas produit. Ça ne transparaît pas sur les bandes."*

Keltner souhaite que l'album soit enregistré sur scène. Dylan accepte tardivement. Il veut que Columbia retire l'album studio et enregistre même un live à Toronto (qui est aussi filmé) quand le *Gospel Tour* reprend en avril. Le label refuse de le sortir et le premier album de Dylan pour la nouvelle décennie sort tel qu'il a été enregistré à l'origine, s'attirant de mauvaises critiques et ventes. Il se classe n°3 dans les charts anglais, mais aux USA il entre à peine dans le Top 30, un piètre résultat bientôt répété par les albums qui suivent.

Certains ne se remettent pas de la pochette de l'album. Peinte selon les instructions spécifiques de Dylan par l'artiste Tony Wright, et basé sur un rêve qu'il a fait, où le doigt ensanglanté du Christ se tend vers les mains dressées des damnés en souffrance, on dirait l'œuvre d'un condamné à mort attendant l'exécution ou un poster sur le mur de la maison d'un tueur en série, avec des membres coupés sous le lit et une tête dans son frigo. Columbia la trouve si dérangeante que les copies promotionnelles sont envoyées dans des pochettes blanches. Cependant, le mal est fait. L'illustration renforce l'opinion que Dylan est un fanatique religieux, livrant sur *Saved* les mêmes diatribes sur les flammes de l'enfer déjà entendues sur *Slow Train Coming*. Mais l'album est en fait plus conciliant – notez la citation de Jérémie sur la pochette intérieure –, et des titres comme "Covenant Woman" et "Saving Grace" dégagent une vraie chaleur alors que *Slow Train Coming* n'était que sinistre et glaçant. Trente-cinq ans plus tard, on ne peut pas exagérément défendre *Saved*. Mais a-t-il été jugé trop durement ? Même si elles ne sont pas à la hauteur des versions live explosives, "Saved" et "Solid Rock" sont des gospels enlevés, le stoïque "Pressing On" est vraiment inspirant, même pour l'agnostique, tandis que "In The Garden" est une évocation sombre de la trahison et de l'arrestation du Christ à Gethsémani. Il y a beaucoup de choses ici préférables à *Slow Train*... ou *Street Legal*, même si, quand Columbia le sort enfin, le 27 juin 1980, un mois après la fin du *Gospel Tour*, personne n'écoute vraiment. Largement abandonné par le grand public jadis suspendu à ses lèvres, Dylan est sur le point de traverser le désert.

L'ALBUM SAVED

1. A Satisfied Mind ★★★★
2. Saved ★★★★★
3. Covenant Woman ★★★★
4. What Can I Do For You? ★★★
5. Solid Rock ★★★★
6. Pressing On ★★★★★
7. In The Garden ★★★★
8. Saving Grace ★★★★
9. Are You Ready ★★★★

Label: Columbia
Production: Barry Beckett et Jerry Wexler
Enregistré à: Muscle Shoals Sound Studio, Sheffield, Alabama
Personnel: Bob Dylan (guitare, harmonica, claviers, chant), Jim Keltner (batterie), Tim Drummond (basse), Spooner Oldham et Terry Young (claviers), Fred Tackett (guitare), Carolyn Dennis, Regina Havis, Monalisa Young (chant)
Meilleurs classements: UK 3 ; US 24

"L'œuvre de Satan est partout !"

Il semble que la fin est proche. À Munich, NEIL SPENCER se voit accorder une longue et étrange interview avec l'insaisissable et désormais ostensiblement sauvé Bob Dylan. Ça parle politique et méfiance envers les politiciens, mais Dylan a un message plus profond à transmettre au sujet du véritable ennemi spirituel et de la question d'Armageddon...

TIRÉ DU NME 15/08/1981

LA PLUIE ENVELOPPE Munich pour le séjour de deux jours de Bob Dylan dans la ville. Notre taxi Mercedes roule dans les flaques des rues détrempées jusqu'aux formes grises et modernistes du complexe olympique construit pour les Jeux de 1974, où aura lieu le show de ce soir, dans la superbe arène sportive intérieure, devant plusieurs milliers de spectateurs.

Munich est le onzième arrêt d'une tournée européenne englobant huit pays et vingt-trois concerts, dont un tiers en Angleterre. Étant en quête permanente d'une interview de Dylan, je peux voir les shows à Paris, Londres et Munich où la mission sera, jusqu'à un certain point, accomplie : le management de Bob a promis une brève rencontre en coulisse.

Il s'agit de la sixième ou septième visite de Dylan en Europe en vingt ans de carrière, et c'est à présent différent. Beaucoup de choses ont changé depuis qu'il a foulé la dernière fois les rives d'Albion, en particulier le tissu social et culturel de l'Angleterre. Le tapage médiatique attendu a lieu, mais est atténué en comparaison à son passage en 1978, quand Dylan était considéré comme le consensus de la tradition *"rock"* héritée des années 1960 ; l'éternel rebelle énigmatique et impénitent entraînant vers le futur les standards de l'aliénation, de la contestation et de l'exploitation spirituelle et émotionnelle. Cette fois, c'est au tour de Bruce Springsteen d'être accueilli en tant que superstar américaine suprême, au cœur d'une tradition rock dont les mythes sont, pour un nombre croissant de jeunes Européens, spoilés, supplantés par la réalité quotidienne ou les nouveaux mythes du punk et du post-punk.

La presse, la radio et la TV nationales ne semblent pas vraiment savoir comment réagir face au Bob Dylan chrétien, et préfèrent les scénarios plaisants de descentes le long d'interminables autoroutes américaines à l'inconfort des impératifs moraux du nouveau royaume de Dylan. Son refus de s'incliner devant les mythes du rock – il a toujours conservé une relation ouverte et ambiguë avec lui de toute façon, entre ses racines folk, les fréquentes diversions dans la country, le blues et tout ce qui lui a plu au passage – et son insistance à parler de son salut personnel lui ont coûté cher auprès des critiques et des fans. Pour certains d'entre eux, ce type de chrétien rappelle la *"moral majority"* du président américain Ronald Reagan, même si les nouvelles chansons de Dylan expriment toujours des idées anti-establishment – l'ère contestataire renaît. Là encore, la spiritualité a un relent de fumisterie pour une jeunesse à la culture parfois insensibilisée, plus préoccupée qu'elle ne le réalise ou n'ose l'admettre par les valeurs matérialistes qu'elle affirme mépriser.

> "CE QUE FAIT JÉSUS POUR UN IGNORANT TEL QUE MOI EST DE RENDRE LES QUALITÉS DE DIEU PLUS CROYABLES À MES YEUX"
> **BOB DYLAN**

Chrétien ou pas, dans ce sale boulot consistant à attirer le chaland, il y a peu d'artistes pouvant susciter la loyauté comme Dylan le fait encore, et les rumeurs de billets invendus ont laissé place à des salles quasi pleines. Environ 120 000 spectateurs ont vu les shows anglais.

Comme au Earls Court, un examen attentif du public de Munich révèle beaucoup de fans originaux de Dylan, des contemporains approchant de la quarantaine aisée. Bien d'autres, sans doute, n'ont pas pu remplir l'engagement des billets, du déplacement et des baby-sitters. Les jeunes fans que Dylan a toujours attirés semblent plus importants aux shows continentaux, où la tradition rock et la contestation actuelle – les mouvements pacifique et écolo en Allemagne et leurs équivalents en France, au Benelux et en Scandinavie – n'ont pas divergé comme dans l'Angleterre post-industrielle.

Il ne s'est pas agi que de *"regarder le paysage défiler par la fenêtre"*, comme dit Dylan au sujet du fait de tourner. Un quotidien danois l'a attaqué à sa une, l'accusant de paranoïa et affirmant qu'il est entouré d'une escouade de gardes du corps israéliens pour apaiser sa peur d'être assassiné. L'article l'a tellement énervé qu'il a donné une conférence de presse improvisée dans le nord de l'Allemagne pour nier que le meurtre de John Lennon a provoqué de la panique chez lui. Le ton de sa réponse a été de l'ordre du : *"Je peux aussi bien être renversé par un camion"*.

À part ça, la tournée européenne de Dylan peut être considérée comme un succès. Il n'a même pas plu lors des concerts organisés de façon optimiste en plein air – son entourage parle de la façon dont, hum, il s'est arrêté miraculeusement de pleuvoir une heure avant l'heure du show, rappelant des échanges entendus lors des tournées de Marley (*"Il avait une voix qui pouvait vraiment vous toucher"*, me dit Dylan plus tard quand son nom est mentionné. Ils ne se sont jamais rencontrés, cependant.)

Sur cette tournée, la stratégie de Dylan consiste à présenter un set qui s'étale sur presque toute sa carrière, remontant à des morceaux de ses débuts, comme "Barbara Allen" : "Girl From The North Country", avec une bonne dose de hits des années 1960 – "Like A Rolling Stone" : "Mr Tambourine Man" : "It's All Over Now, Baby Blue" – et mettant à l'honneur ses chansons post-conversion sur lesquelles il se surpasse vocalement.

Cette fois, sa façon de chanter est assez étonnante, clairement supérieure à ses nombreux styles passés, dont il s'inspire pour celui-là.

Sans la section de cuivres de 1978, heureusement écartée – le groupe actuel est plus souple et discret – l'harmonica est revenu en force. Les passages acoustiques sont parmi les plus touchants du concert. On entend presque le public soupirer de joie dès qu'il prend sa guitare acoustique, sentir des frissons quand Bob dégaine son harmonica de sa poche et joue cette musique folle, angulaire et plaintive.

À une époque où le concert de rock conventionnel est de plus en plus moqué par de nombreux musiciens et fans, pour Dylan il semble qu'il est au centre de son art, un point de test essentiel.

"C'est si immédiat, ça change tout le concept de l'art pour moi", me dit-il plus tard.

En l'entendant piocher dans ces incroyables archives accumulées depuis toutes ces années, il est impossible de ne pas être émerveillé par le volume et la qualité de sa production. Jamais "Masters Of War" n'a été plus approprié que dans le climat guerrier actuel. D'autres chansons – "Like A Rolling Stone" est la plus évidente – semblent acquérir une nouvelle résonance à la lumière de la foi de Dylan.

Ses morceaux récents continuent d'aborder son christianisme, même si ceux du dernier LP, *Shot Of Love*, ont une approche moins pieuse, prenant le code chrétien comme base de ses observations plutôt que pour prêcher, comme *Saved* le faisait trop souvent. L'enthousiasme de Dylan pour son nouveau disque n'est communicatif que par intermittence, mais il contient ses meilleurs morceaux depuis des années, en particulier le touchant et mélancolique "Grain Of Sand", où sa rétrospection sur sa vie le mène à affirmer : *"Pas de penchant à regarder mes erreurs... Je contemple à présent cet enchaînement d'événements que je dois briser."*

Les nouvelles chansons – qui s'appellent peut-être "Angelina"(titre déjà mythique chez les fans) et "Caribbean Wind" – qu'il cite dans l'interview semblent excitantes, fusion prometteuse du son de l'ère *Blonde On Blonde* et de ses sensibilités eighties.

Quoi qu'on pense de la conversion de Dylan – et le niveau de moquerie subi en raison de sa foi est injuste –, il est clair que nous aurons besoin d'une sorte de dimension spirituelle à notre credo si nous voulons bâtir la Jérusalem céleste au milieu des hordes sataniques.

À cause de tout cela, je suis un peu surpris quand il prend mal le fait d'avoir une *"étiquette chrétienne"* après avoir informé la terre entière de sa conversion. Les gens ne font pas constamment référence à Pete Townshend comme un disciple de Meher Baba car il a toujours mis ses croyances dans leur contexte. Fin du sermon.

DANS LA ZONE déserte en coulisse servant de vestiaire aux athlètes, Bert, un dylanologiste hollandais du magazine *OOR*, et moi attendons notre brève audience avec Dylan.

"Mon Dieu", fait cette voix reconnaissable à travers la porte ouverte de la loge alors qu'un assistant lui rappelle que nous sommes là. Nous apercevons Dylan enfilant une chaussette. Une minute plus tard, nous serrons la main du maestro qui semble aussi nerveux que nous, avec l'air d'un homme expirant lentement la charge d'adrénaline de deux heures sur scène en tant que centre d'attention de 7 000 personnes.

Sa tenue de scène – pantalon noir, bomber en satin au motif doré curieux – est abandonnée sur une chaise. Dylan porte à présent un sweat-shirt blanc informe, des jeans et des baskets. Il a l'air plus costaud que toutes les descriptions de l'histoire le suggèrent, plus sportif ; la scène semble presque collégiale. Il a de grands yeux bleu délavé et fascinants, toujours surmontés de la fameuse tignasse bouclée. Nous parlons du concert que Dylan n'a pas aimé – *"On n'entendait rien et le public était assez étrange, vous auriez dû venir hier soir"* – et de la réaction de la presse au show.

Dylan a l'air de trouver que les journaux sont durs avec lui, quoi qu'il fasse avec les anciennes chansons : *"Impossible de gagner."* Je remarque que "Maggie's Farm" est populaire en Angleterre en ce moment, et Dylan et le bassiste, aussi présent, échangent des regards étonnés, avant que ce dernier marmonne "Maggie Thatcher" et éclate de rire, me laissant interloqué quant à l'association d'idées. Il a entendu parler de la version des Specials, mais ne la connaît pas. Il murmure quelque chose sur les *"vagues punk et les new wave"* en rangeant ses affaires, avant de dire : *"J'aime la chanson de George."*

"George ?"

"La chanson de George est géniale."

Oh, George Harrison. (*Il s'avère qu'ils se sont vus pendant le séjour de Dylan, ce qui l'a poussé à jouer "Here Comes The Sun" à un des concerts au Earls Court. On se demande s'ils ont discuté de* Monty Python : La Vie de Brian, *financé par Harrison.*) Je lui demande s'il pense que les vieilles chansons prennent un nouveau sens à la lumière des temps qui changent et de ses croyances actuelles, et Dylan me fixe d'un regard perçant. *"Je suis différent*, dit-il. *Les chansons restent les mêmes. Elles ne veulent pas dire tant de choses pour moi, en fait. Je les ai écrites et je les chante..."*

Mais il n'y a pas d'extrait de *Desire* ou *Street Legal*...

"On pourrait faire un set entièrement différent avec d'autres chansons. Ce sont des vieilles chansons, même celles de Slow Train *le sont aujourd'hui. Mais j'aime beaucoup ce show. J'ai l'impression qu'il a quelque chose à offrir. Personne d'autre ne fait cela, ni Bruce Springsteen, ni un autre."*

A-t-il été surpris par la forte hostilité que lui a value sa conversion au christianisme ?

"Pas du tout. Je suis seulement surpris d'entendre des applaudissements à chaque fois que je joue. Je l'apprécie. On peut ressentir tout ce que dégage un public... des petites choses individuelles qui se passent. C'est très instantané."

Dehors, le tour bus attend et se remplit de musiciens et de roadies, et un des membres du quatuor gospel danse sous la pluie. Demain, me dit-on, il y aura une vraie interview à l'hôtel. Peut-être.

JE VAIS VOIR le gitan qui séjourne dans un grand hôtel en centre-ville, où l'apparition occasionnelle d'un roadie en jeans contraste de façon pittoresque avec les hordes de businessmen allemands en gris. Le trac s'évapore alors que je foule le sol de la suite de Dylan au quatrième étage. D'un côté, une TV est allumée sans le son. Dylan entre, en veste de cuir noir et jeans blanc, et nous commençons l'enregistrement. Il parle lentement, sa voix plus grave que lorsqu'il chante, et pas du tout abrasive. Ses réponses sont considérées avec soin et, en général, aussi évasives et peu engagées que l'on s'y attend depuis des années.

Quelqu'un m'a dit que vous travaillez avec Smokey Robinson. C'est vrai ?

Non... On a fait une séance avec Ringo et Willy, puisqu'il répétait de l'autre côté de la rue avec son nouveau groupe pour un concert. Je l'avais vu entrer et pendant une pause, on est allé lui dire bonjour.

Vous n'avez pas travaillé ensemble ?

Non.

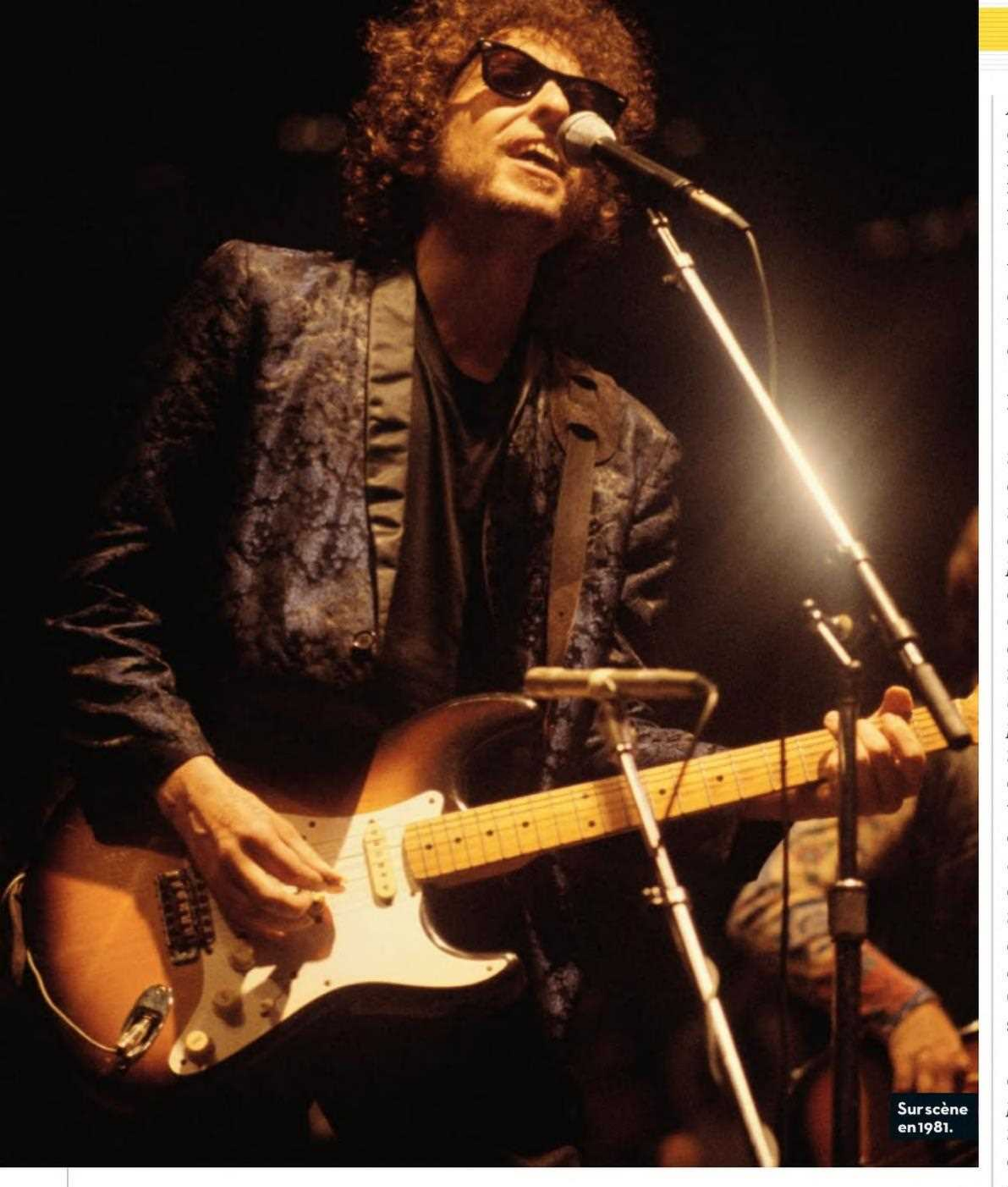
Vous êtes content du nouvel album ?

La dernière fois que je l'ai entendu, oui. Je ne l'avais pas écouté depuis que je suis parti pour Chicago. C'était début juin. J'étais assez

"LES GENS NE SAVENT PLUS QUI EST L'ENNEMI. ILS PENSENT QUE C'EST QUELQU'UN QU'ILS PEUVENT VOIR"
BOB DYLAN

Live au Vienna City Hall, 21 juillet 1981.

NORA SCHUSTER/IMAGNO/GETTY IMAGES



Sur scène en 1981.

satisfait pour partir.

Le son est bien plus brut. Bien plus relâché.

J'ai eu plus de contrôle sur ce disque... C'est le type de disque que j'aime faire. Je n'avais simplement pas pu en faire.

Pourquoi ?

En général, je travaille rapidement en studio et, pour une raison ou une autre, je me suis retrouvé coincé par le son de celui qui produisait, peu importe qui, et j'ai eu envie que ça cesse.

Qui a produit celui-là ?

Chuck (Plotkin) *et moi. Bumps Blackwell a fait "Shot Of Love" avec moi, et il m'a beaucoup aidé. Vous vous souvenez de lui ?*

Non, qui est-ce ?

Bumps a bossé sur les premiers disques de Little Richard et de Don & Dewey ; il s'occupait de tous les disques de Speciality Records.

C'est le titre le plus rock, non ? Le reste est bluesy ou a des accents reggae. Vous aimez toujours le reggae ?

Il n'y a pas beaucoup de différence entre la country et le reggae si on retire la basse et la batterie ; c'est très similaire.

Vous avez toujours paru avoir un pied dans le rock'n'roll, Little Richard et le reste, et l'autre dans le blues, la folk, la country, les traditionnels...

J'aime tout ça, peu importe ce qui est populaire à ce moment-là.

Vous faites toujours tout en deux prises ?

Sur cet album, oui.

J'ai entendu dire que vous aimiez travailler de façon très spontanée.

Avec ce groupe-là, on peut travailler très vite un nouveau morceau.

Avec eux, vous êtes plus proche de votre *"son mercuriel"* ?

Oui... C'est un peu difficile à reproduire sur scène, bien sûr. La seule fois qu'on a pu le faire, c'était avec The Band sur nos tournées dans les années 1960. Parce qu'à l'époque, le son était très brut et primitif, les sonos ne nous donnaient rien d'autre. Et quand les Beatles jouaient, on ne les entendait pas. Même les fans des Stones criaient et il n'y avait pas beaucoup de son. On n'entendait jamais ce qu'on faisait.

J'ai une question sur la chanson sur Lenny Bruce ("Lenny Bruce Is Dead"). Vous avez dit qu'elle était spontanée.

Je l'ai écrite très vite. En cinq minutes... Je ne savais pas pourquoi je l'écrivais, elle est venue naturellement. Je n'étais pas en train de méditer sur Lenny Bruce avant de m'y mettre. Elle est pleine de compassion. Oui.

Elle est dans la tradition de vos chansons sur des héros populaires comme "Hurricane" : "George Jackson"...

J'ai trouvé que "Joey'" était une bonne chanson. Je sais que personne n'en a beaucoup parlé, c'était une de celles qui passent inaperçues.

En écoutant les autres chansons de l'album, il y a beaucoup de critiques de gens haut placés. Vous êtes de cet avis ?

[Rires] *Oui, c'est toujours vrai... Je ne sais pas vraiment, en fait. Je ne suis pas sûr que ça tienne en tant que concept, parce qu'il y a des chansons vraiment longues ici, deux ou trois très longues, comme une qu'on a faite – vous vous souvenez de "Visions Of Johanna" ?*

Bien sûr.

Eh bien, il y en avait une comme celle-là. Je n'avais jamais rien fait de tel. Elle a ce même genre de feeling. Elle semble très sensible et douce à un niveau, puis, à un autre niveau, les paroles n'ont absolument rien de sensible et de doux. On ne l'a pas mise sur l'album. On a aussi écarté autre chose de l'album et c'est très différent de tout ce que j'ai écrit, c'est, je crois, dans un genre musical que vous aimeriez entendre. Et les paroles sont intéressantes. La façon dont le récit passe de la troisième à la première personne et cette personne devient vous, puis il y a ces gens et ils ne sont plus là. Le temps revient en arrière et on est ramené au présent. J'ai trouvé que c'était vraiment efficace, mais une fois encore, c'est une chanson longue et, quand il s'est agi de choisir lesquelles mettre sur l'album, il a fallu en écarter certaines, donc ça a été celles-là. À présent, il reste est un album qui semble faire une sorte de déclaration générale, mais il est trop tôt pour dire sur quoi elle porte.

C'est une référence aux *"politiques du péché"* sur "Dead Man".

Oui. La politique, c'est le péché. Ça m'est venu en écrivant, c'est ce que c'est... la diplomatie du péché. La façon dont ils prennent le péché et le mettent devant le peuple... La façon dont ils disent ce qui est bien et mal, qu'on peut faire ça mais pas ça, la façon dont le péché est divisé, catégorisé et mis à différents niveaux, si bien qu'il devient plus une structure du péché, genre : "Ces péchés sont gros, ceux-là sont petits, ceux-là peuvent blesser telle personne, ceux-là peuvent te blesser, c'est mal pour cette raison et c'est mal pour une raison différente." *La politique du péché ; voilà ce que j'en pense.*

Pensez-vous encore que la politique fait partie de l'illusion ?

Je ne me suis jamais vraiment intéressé à la politique, surtout, je suppose à cause du monde de la politique. Les gens qui en font par métier, c'est... l'art de la politique n'a pas beaucoup changé au fil des années. Y avait-il des politiciens à l'époque romaine ? Et y en a-t-il dans les pays communistes ? J'en suis sûr.

Vous pensez que le monde fait plutôt face à une crise spirituelle ?

Oh oui, absolument. Les gens ne savent plus qui est l'ennemi. Ils pensent que l'ennemi est quelqu'un qu'ils peuvent voir, et en réalité, c'est un être spirituel invisible qui influence tout ce qu'ils perçoivent. Ils ne vont pas jusqu'au bout pour découvrir le vrai ennemi – l'ennemi qui contrôle. Selon vous, qui est votre ennemi.

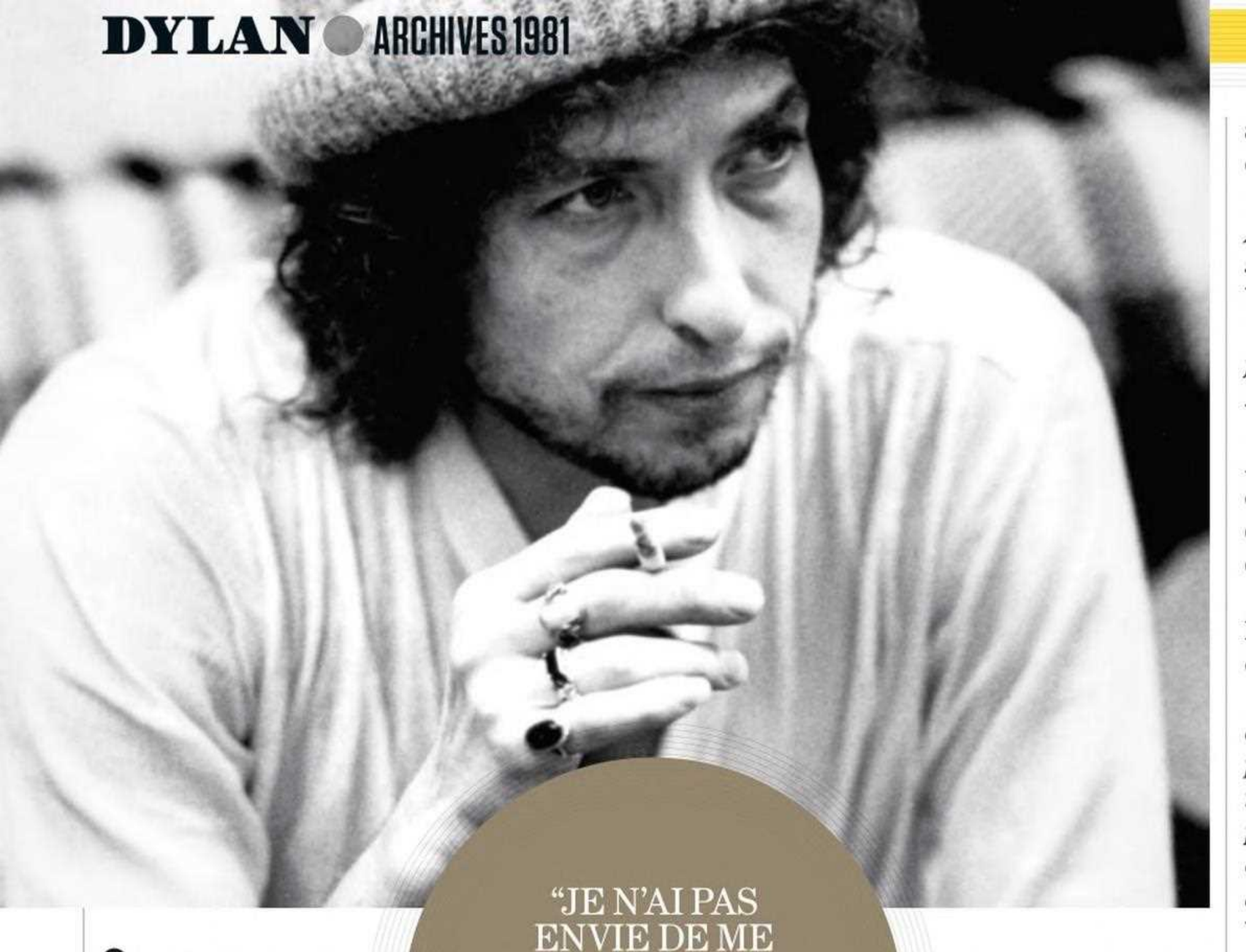
De qui s'agit-il ?

Quoi ? Qui, selon vous, est votre ennemi ?

Oui.

Vous pensez que l'ennemi est quelqu'un qu'on peut frapper afin de résoudre le problème, mais ➔

LYNN GOLDSMITH/CORBIS



"JE N'AI PAS ENVIE DE ME RETROUVER AVEC L'ÉTIQUETTE DE *'CHRÉTIEN'*..."
BOB DYLAN

le véritable ennemi est le diable. C'est le véritable ennemi, mais il a tendance à se dissimuler et à mettre dans la tête des gens qu'il n'est pas là, qu'il n'est pas si mauvais et qu'il a beaucoup de bonnes choses à offrir. Ce conflit se déroule donc pour aveugler l'esprit des hommes.

Un conflit en nous tous ?

Oui, il introduit ce conflit. Sans lui, il n'y en aurait pas.

Peut-être que cette lutte est nécessaire ?

C'est un tout autre sujet... Oui, j'ai aussi entendu dire ça.

Quand vous avez dit *"Renforcez les choses qui restent"* (sur "When You Gonna Wake Up"), à quoi pensiez-vous ?

Les choses qui restent seraient les qualités de base qui ne changent pas, les valeurs qui existent encore. La Bible dit : "Ne résistez pas au mal. Mais surmontez le mal par le bien." *Et les valeurs qui peuvent surmonter le mal sont celles qui rendent fort.*

Les gens estiment que lutter contre l'oppression est plus important que les questions spirituelles.

C'est faux. La lutte contre l'oppression et l'injustice sera toujours là, et c'est le diable en personne qui la crée. On peut se connaître soi-même, mais il faut être aidé pour cela. Le seul qui peut tout surmonter est le grand créateur lui-même. S'il vous aide, vous pouvez tout surmonter. Pour le faire, il faut savoir certaines choses sur la nature du créateur. Ce que fait Jésus pour un ignorant tel que moi est de rendre les qualités et les caractéristiques de Dieu plus croyables à mes yeux, car je ne peux pas battre le diable. Seul Dieu peut le faire. Il l'a déjà fait. L'œuvre de Satan est partout. Vous l'affrontez sans cesse. Si vous ne le voyez pas, il est en vous et influence la façon dont vous vous sentez. Il encourage l'envie et la jalousie, l'oppression, la haine...

Pensez-vous que la seule façon de connaître le créateur est à travers le Christ ?

Je pense que la seule façon... Bien sûr, vous pouvez contempler le désert et vous éveiller à la beauté du soleil et du sable, à celle des étoiles et comprendre qu'il y a un être supérieur et le vénérer en tant que créateur. Mais en étant jeté dans les villes, vous faites plus face à l'homme qu'à Dieu. Vous êtes toujours avec l'homme et pour savoir où en est l'homme, il faut savoir ce que Dieu ferait s'il était un homme. J'essaie de vous l'expliquer en termes intellectuels alors qu'il s'agit plus d'une compréhension spirituelle qu'un sujet ouvert au débat.

Vous ne pouvez pas enseigner aux gens des choses qu'ils n'ont pas vécues...

La plupart des gens pensent que si Dieu devenait un homme, il irait sur une montagne et brandirait son épée et montrerait sa colère, sa rage ou son amour et sa compassion d'un seul coup. Et c'est ce que les gens attendent d'un messie – quelqu'un avec des caractéristiques similaires, qui vient régler les choses et voilà un messie qui n'est pas à la hauteur de ces caractéristiques et cause beaucoup de problèmes.

Quelqu'un qui nous renvoie la responsabilité ?

Tout juste.

Avec des chansons comme "Dead Man" et "When He Returns", il est évident que vous croyez que le Christ peut revenir durant notre vie.

C'est possible. À tout moment. ça pourrait être durant notre vie. Ou dans très longtemps. Cette terre est censée avoir un certain nombre d'années, 6 000 ou 7 000 ans, je pense. Nous sommes à présent dans le dernier cycle. En revenant au premier siècle, il y a 3 000 ans avant et 4 000 après, un des deux, le dernier millier seront les années du millénaire. Je pense que tout ce qui est arrivé est une sorte d'aperçu de ce qui se passe.

À quel point votre interprétation du christianisme est-elle stricte ? Les chrétiens à l'origine semblent avoir une foi différente et une croyance qui s'est perdue.

Je ne suis pas trop un historien du christianisme. Je sais qu'il a changé au fil des années, mais je suis strictement les Évangiles.

Vous avez vu les Évangiles gnostiques ?

Oui. Je ne m'en souviens pas trop, mais je les ai vus.

Allez-vous tourner d'autres films ?

Oui, si on peut ébaucher une histoire... J'aimerais.

***Renaldo et Clara* était très symboliste, et vos chansons sur *Street Legal* étaient truffées d'imagerie du Tarot. Ces intérêts sont-ils derrière vous ?**

Oui, ceux-là en particulier.

Pensez-vous que des intérêts *"occultes"* comme le Tarot sont trompeurs ?

Je ne sais pas. Je ne me suis pas passionné tant que ça pour le Tarot. Je pense que c'est trompeur pour les gens. On se fixe sur quelque chose qui nous maintient sous une emprise. Si vous ne comprenez pas pourquoi vous ressentez ça à ce moment-là, ces cartes vous donnent un sentiment confortable qui n'a pas de valeur nécessaire.

Vous étiez intéressé par le judaïsme à un moment. Vous êtes allé en Israël et, devant le Mur des Lamentations. Pensez-vous que vos intérêts d'alors sont compatibles avec vos croyances actuelles ?

Il n'y a pas vraiment de différence entre tout ça dans mon esprit. Certains disent qu'ils sont juifs et qu'ils ne vont jamais à la synagogue. Je connais des gangsters qui se disent juifs. Je ne sais pas ce que ça à avoir avec le reste. Le judaïsme, c'est les commandements de Moïse. Si vous les suivez, vous êtes automatiquement juif, je pense.

Il y avait un thème religieux fort dans vos chansons avant que vous deveniez chrétien.

[Énervé] *Je n'ai pas vraiment envie de me retrouver avec l'étiquette de* "chrétien".

C'est le cas semble-t-il pour pas mal de gens...

Oui, mais beaucoup de gens ont envie de vous coller une étiquette pour toujours. C'est aussi ce qu'a dit Mick Jagger.

Il y a trois ans, dans une interview pour *Playboy*, vous avez dit être d'accord avec Henry Miller qui pensait que *"le but de l'artiste est d'inoculer la désillusion au monde."* Vous êtes toujours d'accord ?

[Rires] *C'est pas mal pour Henry Miller... C'est peut-être bon pour ce qu'il voulait faire. C'est peut-être le but de son art.*

Pas du vôtre ?

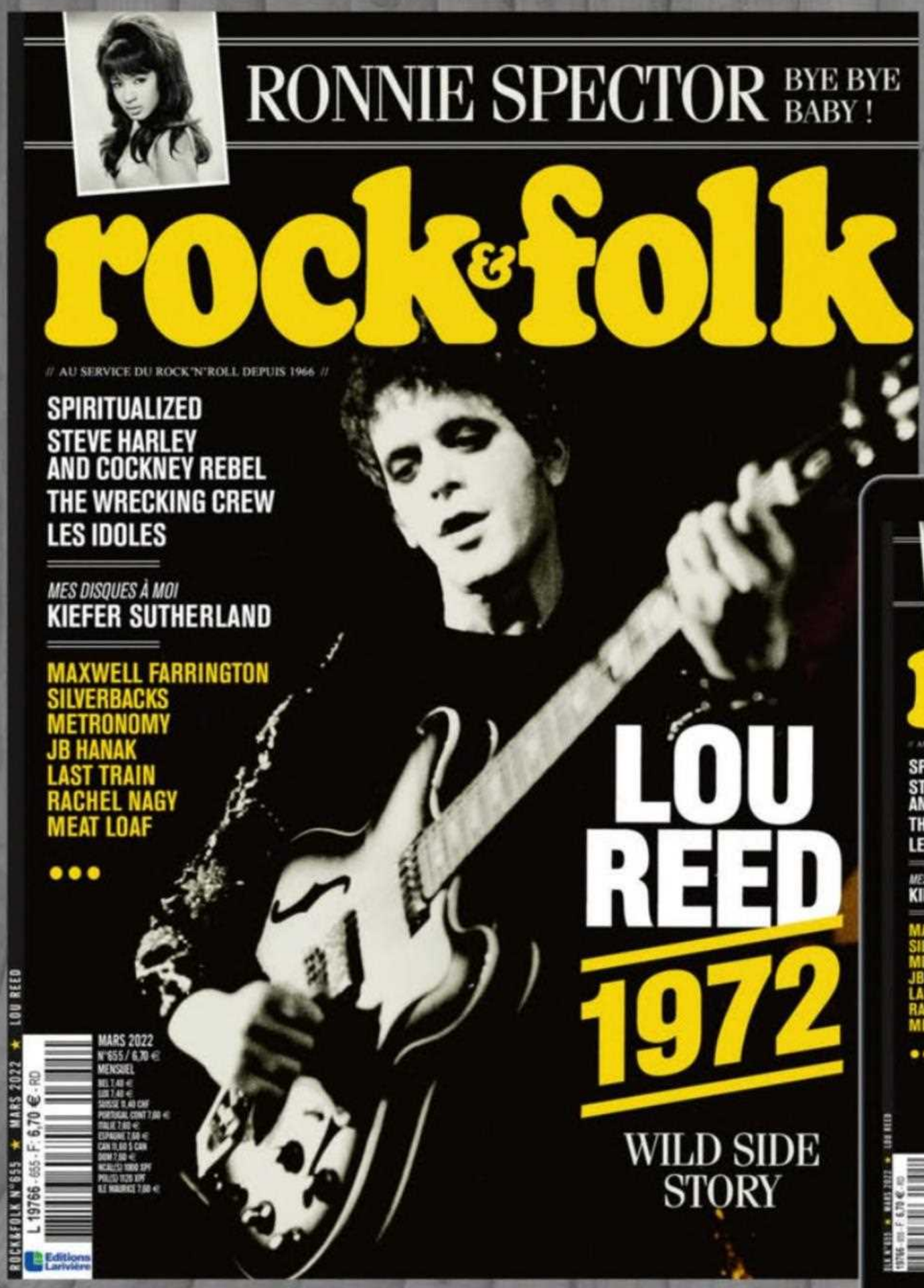
Ce que je fais est plus immédiat, monter sur scène et chanter – on a un retour immédiat. Ce n'est pas comme d'écrire un livre ou même de faire un disque. Et avec un film – c'est si difficile d'avoir un retour en travaillant sur un film, on ne sait jamais ce qu'on fait, et les résultats n'arrivent en général que des années après. Ce que je fais est si immédiat que ça change la nature, le concept, de l'art pour moi. Je ne sais pas ce que c'est. C'est trop immédiat. C'est comme l'homme qui a fait ce tableau [il montre une œuvre sur le mur de la chambre d'hôtel], *il n'a pas idée qu'on est assis là à le regarder ou pas ou autre. Jouer en live, c'est plus comme une pièce de théâtre.*

Vous n'avez pas encore peint votre chef-d'œuvre ?

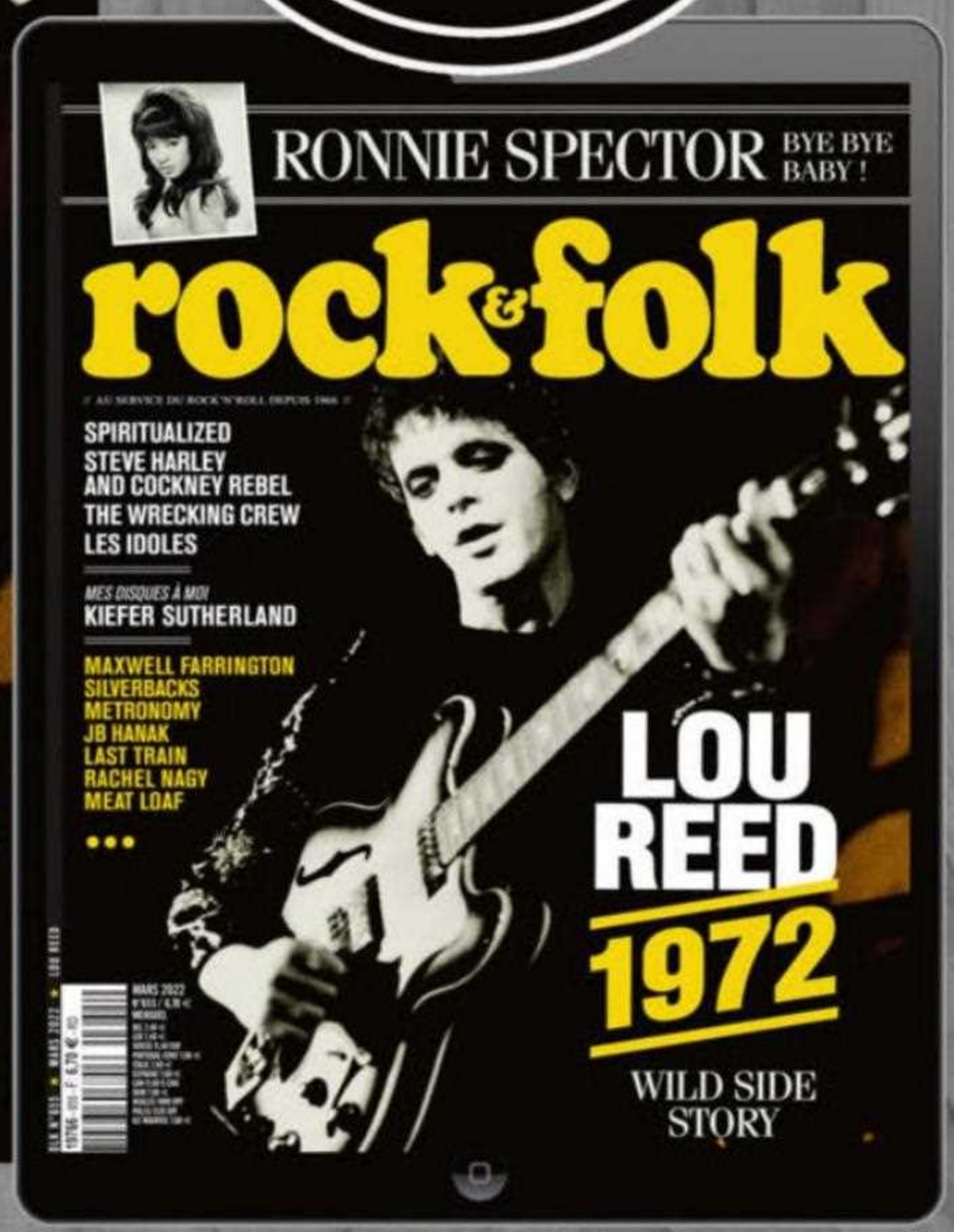
Non, je ne sais pas si ça arrivera. Et j'ai cessé d'y penser.

ABONNEZ-VOUS

FLASHEZ-MOI POUR VOUS ABONNER



1 AN
soit 12 numéros
Papier + Numérique
71 €
AU LIEU DE 152,28€



BULLETIN D'ABONNEMENT

À renvoyer accompagné de votre règlement à : Rock&Folk - Service Abonnement - 45, av. du Général Leclerc 60643 Chantilly cedex - Tél : 03 44 62 43 79

simple rapide, abonnez-vous en ligne sur : **abo.rocknfolk.com**

Je choisis mon offre d'abonnement :

☐ 1 an 12 n° print + numérique 71€
au lieu de 152,28€ **

Je choisis de règler par :

☐ Chèque bancaire à l'ordre de **Rock&Folk**
☐ Carte bancaire (Visa, Eurocard, Mastercard)

N° ☐☐☐☐ ☐☐☐☐ ☐☐☐☐ ☐☐☐☐

Date d'expiration ☐☐ ☐☐ Cryptogramme ☐☐☐

Date et signature obligatoires

Mes coordonnées:

ROFPCR22

Nom* : ..... Prénom* : .....

Adresse* : .....

CP* : ☐☐☐☐☐ Ville* : .....

Tel : ☐☐ ☐☐ ☐☐ ☐☐ ☐☐

INDISPENSABLE POUR LA LECTURE DE VOTRE VERSION NUMÉRIQUE

E-mail* **(en majuscules) :**

☐ Je souhaite bénéficier des offres promotionnelles de Rock&Folk.
☐ Je souhaite bénéficier des offres promotionnelles proposées par les partenaires de Rock&Folk.

Ces informations sont destinées à la société Editions Larivière, elles sont collectées et utilisées à des fins de traitement de votre abonnement. Le cas échéant, votre adresse email sera utilisée pour suivre votre abonnement et vous envoyer les communications dont vous bénéficiez en tant qu'abonné. En application de la réglementation applicable, vous disposez des droits d'accès, de rectification, d'effacement, d'opposition, à la portabilité des données et à la limitation des traitements. Pour exercer vos droits, veuillez contacter les Editions Larivière par email à dpo@editions-lariviere.com ou par courrier au 9 allée Jean Prouvé 92587 Clichy Cedex, en justifiant de votre identité. Vos données postales sont susceptibles d'être transmises à nos partenaires commerciaux. Si vous ne le souhaitez pas, merci de cocher cette case X ou de nous en informer à l'adresse ci-dessus. Pour toute information complémentaire, consultez notre Politique de Confidentialité sur boutiquelariviere.fr. * Champs obligatoires **Offre valable en France métropolitaine jusqu'au 31/12/2022.

DATE DE SORTIE
12 AOÛT 1981

SHOT OF LOVE

Troisième déclaration de foi où la colère monte. Avec en prime un son rock'n'roll. Les sceptiques ne sont toujours pas convaincus.

PAR ROB HUGHES

LES INTERVIEWS DE BOB Dylan sont plutôt rares au début des années 1980. Mais il en accorde une au *Minneapolis City Page* et s'y livre à une autoanalyse étonnamment franche. *"Ceux qui se soucient de ce que fait Bob Dylan à présent devraient écouter 'Shot Of Love'*, dit-il à Martin Keller. *C'est ma chanson la plus parfaite. Elle définit là où j'en suis aux plans spirituel, musical, romantique et tout le reste. Elle montre de quel côté vont mes sympathies. Pas besoin de se demander si je suis ci ou ça. Je ne cache rien."*

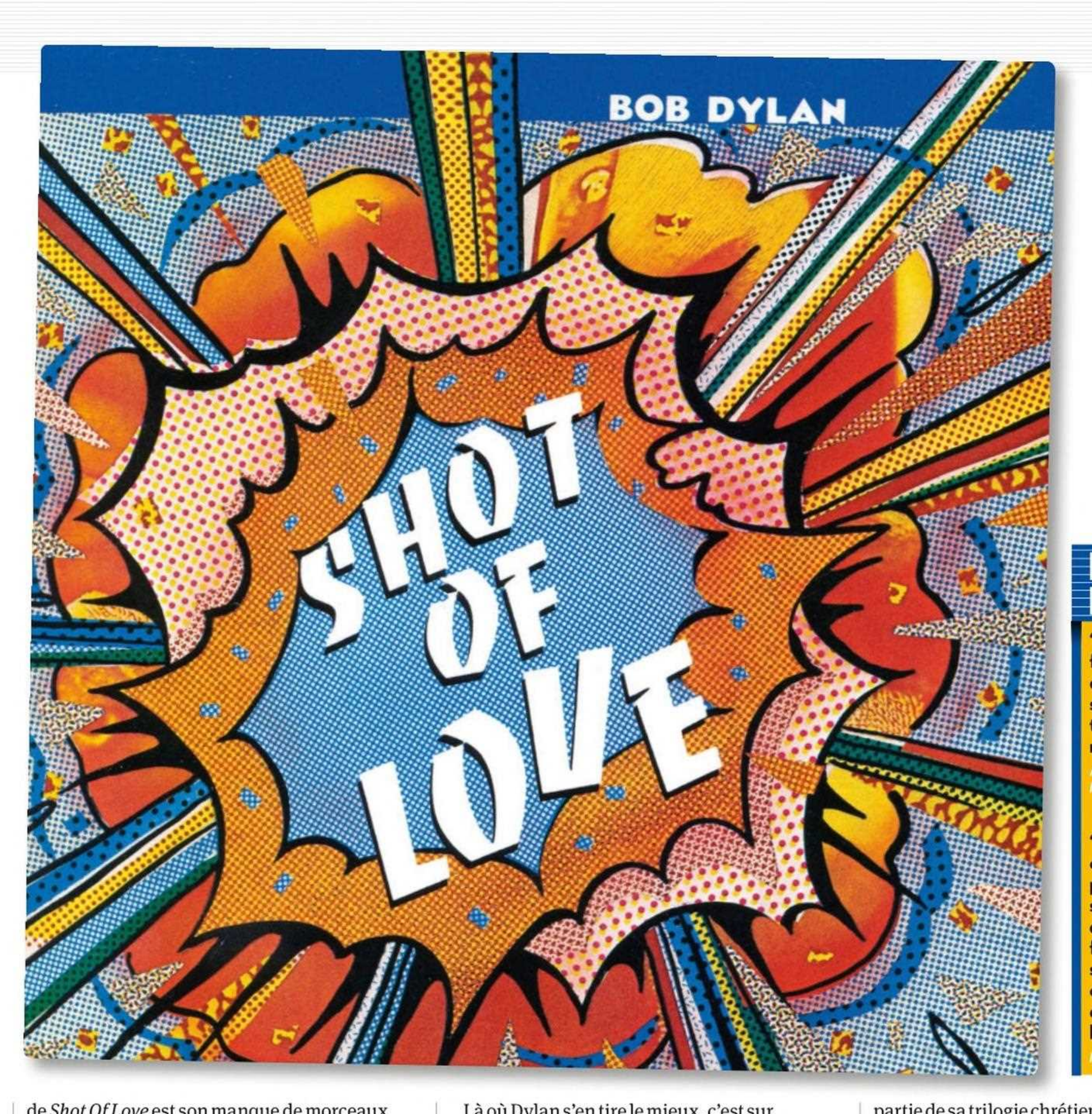
Produit par "Bumps" Blackwell, qui a œuvré sur les premiers hits de Little Richard, "Shot Of Love" est une salve brute de Southern blues où Dylan aborde sa foi de façon laconique. La chanson rejette toutes sortes d'intérêts et de dépendances terrestres – cinéma, littérature, drogue, l'alcool et même compagnie – pour la pureté intense d'une élévation divine.

Il y a en fait assez peu d'amour dedans. Dylan interprète la chanson comme si elle sortait à peine de son canal biliaire, prononçant les paroles avec un mélange de mépris et d'agacement : *"Pourquoi voudrais-je prendre ta vie/ Tu n'as assassiné que mon père, violé sa femme/Tatoué mes enfants avec une plume empoisonnée/Ridiculisé mon Dieu, humilié mes amis."* S'il en est là, ça n'est pas particulièrement apaisé.

"Shot Of Love" débute l'album du même nom. Sorti en avril 1981, il illustre sa chanson-titre en abordant des préoccupations plus séculaires, en partie du moins. Si le Dylan *born-again* de *Slow Train Coming* et *Saved* semblait un peu excité et épiphanique, sous-entendant qu'il était grisé par sa nouvelle foi, *Shot Of Love* a l'air bien moins moralisateur. On y trouve des chansons d'amour à peu près directes, des diatribes contre les sceptiques et un morceau sur un comédien mort.

Ce changement de tactique se reflète dans la musique, où Dylan s'écarte du gospel et retourne dans la direction du rock'n'roll. Gardant la section rythmique de *Saved*, Tim Drummond et Jim Keltner, il ajoute deux guitaristes, Danny Kortchmar et Steve Ripley, à Fred Tackett. Ces renforts apportent un vrai poids à des choses comme "Shot Of Love" et "Property Of Jesus", les entraînant vers de gros refrains et des riffs twangy. La rancœur de Dylan est le plus en évidence sur "Property Of Jesus". Attaque cinglante contre ceux qui se moquent de la religion, ses sentiments sont clairs : *"Vas-y, parle de lui car il te fait douter/Parce qu'il s'est privé des choses dont tu ne peux pas te passer/Moque-toi de lui dans son dos comme le font les autres."* Ce sentiment imprègne "Dead Man, Dead Man", avec ses mondanités et sa politique du péché, et "Watered-Down Love", qui avance l'idée que la plupart des non-croyants se contentent, à tort, de quelque chose de moins réel quand il s'agit d'amour. Cependant, celui de Dieu ne va jamais vous corrompre. Assurément, rien de cela n'est fait pour rendre Dylan plus attachant, non pas qu'il semble s'en préoccuper. "Trouble", morceau de blues teigneux, offre une vision de l'humanité accablante. C'est une chanson quasiment dénuée d'espoir, sans signe que l'homme peut s'extraire du malaise : guerre, sécheresse, révolution et tout le reste. Une vision noire du monde est une chose, mais le problème

SHOT OF LOVE A L'AIR BIEN MOINS MORALISATEUR AVEC CHANSONS D'AMOUR À PEU PRÈS DIRECTES ET UN MORCEAU SUR UN COMÉDIEN MORT



LE VERDICT DE LA CRITIQUE

"Sorte de gospel-funk hanté, avec des couplets squelettiques tombant dans des refrains rugissants."
ADAM SWEETING, *MM*, 22 AOÛT 1981

"Dylan tente encore d'évoquer par la sévérité de ses diktats *born-again* le degré de fanatisme, suscité sournoisement par chaque avancée qu'il a créée dans les sixties."
NME, 15 AOÛT 1981

de *Shot Of Love* est son manque de morceaux mémorables. "Lenny Bruce", hommage au comédien américain disparu qui fait assez maladroitement un parallèle avec le martyr du Christ, n'est pas un temps fort de sa carrière. Même sa voix est étrangement éraillée, Dylan sonnant comme un mouton grippé.

"Watered-Down Love" est aussi loin d'être génial, sorte de R'n'B plus dilué qu'autre chose. Et "Heart Of Mine" prouve que, même avec des amis compétents (Ronnie Wood, Ringo Starr et Donald "Duck" Dunn lui donnent un coup de main), on ne transfigure pas un morceau banal.

"The Groom's Still Waiting At The Altar" est l'une des exceptions majeures de l'album. À l'origine face B de "Heart Of Mine", la chanson est écartée du vinyle initial (mais incluse sur la version cassette) et ne reprend sa place que lorsque *Shot Of Love* sort en CD en 1985. On dirait un vestige du Dylan de *Highway 61 Revisited*, une déferlante blues crachant des volutes d'orgue, avec une interprétation brillante et un riff mortel.

Compte tenu de la nature inférieure de certains morceaux, on se demande à quel point il contrôle la qualité de son travail. Un état de fait rendu encore plus curieux par la non-apparition de deux autres titres supérieurs, "Caribbean Wind" et "Angelina".

Là où Dylan s'en tire le mieux, c'est sur "Every Grain Of Sand", gardant le meilleur pour la fin. Superbe ballade gospel avec l'un de ses solos d'harmonica les plus descriptifs, elle est riche en imagerie et jeux de mots. L'ambiance est à la fois pensive et confessionnelle, Dylan se demandant si toute sa vie de création, ses gloires et ses déceptions, ont été gouvernées par sa main ou celle du Seigneur. *"J'entends les pas anciens comme le mouvement de la mer,* chante-t-il. *Parfois, je me tourne, quelqu'un est là, d'autres fois, il n'y a que moi/Je suis suspendu dans la balance de la réalité humaine/Comme chaque rossignol tombant, comme chaque grain de sable."* Si seulement tout l'album était de ce calibre.

Considéré en général comme la dernière partie de sa trilogie chrétienne, *Shot Of Love* reçoit les critiques les plus mauvaises de la carrière de Dylan. Aux États-Unis, *Rolling Stone* et *Creem* l'éreintent. De son côté, Nick Kent déclare, dans le *NME*, qu'il s'agit *"du pire album de Dylan à ce jour."* Les ventes sont moins que convaincantes. Il se classe dans le Top 10 en Angleterre, mais ne dépasse pas la 33e place dans son pays, pire score depuis plus de vingt ans. Même une tournée en Europe ne parvient pas à booster les ventes, Dylan choisissant de s'en prendre à Columbia qu'il accuse de promotion insuffisante.

Une fois que tout est fini, il décide de se faire discret. On entend peu parler de lui l'année suivante. Quand il revient, c'est un Bob Dylan bien plus familier et accessible.

L'ALBUM SHOT OF LOVE

1. Shot Of Love ★★★★
2. Heart Of Mine ★★
3. Property Of Jesus ★★★
4. Lenny Bruce ★★
5. Watered-Down Love ★★★
6. The Groom's Still Waiting At The Altar ★★★★
7. Dead Man, Dead Man ★★★
8. In The Summertime ★★★
9. Trouble ★★★★
10. Every Grain Of Sand ★★★★★

Label: Columbia
Production: Chuck Plotkin, Bob Dylan, Bumps Blackwell
Enregistré à: Clover, LA
Personnel: Bob Dylan (guitare, chant, piano, harmonica, percus), Fred Tackett (guitare), Tim Drummond (basse), Jim Keltner (batterie), Clydie King, Regina McCrary, Carolyn Dennis et Madelyn Quebec (chœurs), Carl Pickhardt (piano), William D "Smitty" Smith (orgue), Benmont Tench (claviers), Steve Douglas (saxo), Danny Kortchmar, Steve Ripley (guitare), Ron Wood (guitare sur "Heart Of Mine"), Donald 'Duck' Dunn (basse sur "Heart Of Mine"), Ringo Starr (toms sur "Heart Of Mine")
Meilleurs classements: UK 6; US 33

DATE DE SORTIE
27 OCTOBRE
1983

INFIDELS

Mark Knopfler, Sly & Robbie, Mick Taylor, religion, politique, misogynie – et pas de "Blind Willie McTell"... Une période troublée.

PAR NICK HASTED

DYLAN DISPARAÎT QUASIMENT en 1982. L'overdose fatale de son ami Howard Alk et une bataille juridique contre son ancien manager Albert Grossman l'accablent. Il a perdu son combat pour rallier à sa musique évangélique son public fondant à vue d'œil, et sa ferveur initiale de converti décline. De vieux hits séculaires sont revenus discrètement dans ses set-lists et la caféine, l'alcool et l'appétit sexuel ont repris leur place dans sa vie. Loin des projecteurs dans sa maison de Malibu, il écrit plus de chansons fortes qu'un album ne peut en contenir. Et sa foi est intégrée dans des paroles qui, à leur meilleur, rappellent ses visions sous acide du milieu des années 1960.

"Ces étiquettes politiques et religieuses n'ont aucune pertinence, dit-il lors du lancement de l'album, affirmation un peu gâchée par ce titre, *Infidels. Le moment* [de dire aux gens comment sauver leur âme] *est peut-être terminé. Parfois ces choses vont et viennent vite. Jésus n'a prêché que pendant trois ans."*

Mais Jésus n'avait pas à conserver une position dans le rock des années 1980. Si têtue et contrariante soit la muse de Dylan, il se doit, par fierté, de convaincre le public, trait illustré par son ambition pour *Infidels*. L'enregistrement débute à la Power Station le 11 avril 1983, avec Mark Knopfler à la production et les requins de studio de l'époque, Sly Dunbar et Robbie Shakespeare, à la batterie et à la basse. Le son de guitare de Knopfler a contribué à façonner *Slow Train Coming* et Dire Straits a obtenu la célébrité transatlantique avec une approche lisse et très produite d'un rock parfois dylanesque. Réservant le studio pour une durée sans précédent, Dylan compte modeler sa musique pour une nouvelle décennie hostile.

"Jokerman" lui permet de réintégrer brièvement les playlists de Radio 1 en Angleterre. Son torrent d'imagerie mystérieuse et mystique s'aligne sur d'anciens classiques de Dylan, "Mr Tambourine Man" en particulier, alors que le protagoniste danse *"sur l'air du rossignol"*. Si sa perspective est difficile à saisir alors que les couplets défilent – ce Jokerman est-il bon ou mauvais ? –, c'est une histoire poétique assez simple d'une figure christique luttant contre un prince satanique, le tout interprété avec force. "Jokerman" n'est pas vraiment à la hauteur de ses prédécesseurs épiques, mais prouve, au début d'*Infidels*, que l'inspiration est revenue, et la forme vocale avec.

> LE SUCCÈS MÉDIOCRE DU LP DANS LES CHARTS LAISSE DYLAN DANS UNE QUÊTE DÉSESPÉRÉE DE SE CONNECTER À L'ÉPOQUE

Un autre mode quasi oublié de Dylan fait couler beaucoup d'encre, puisqu'il redécouvre la chanson engagée. Beaucoup de vieux fans s'en désolent vite en s'apercevant que ses opinions semblent avoir changé sous Reagan. "Union Sundown" dénonce le chômage en Amérique à cause du travail bon marché à l'étranger, accusant au passage *"la cupidité"* des syndicats. Mais il attaque plus le capitalisme et est touché par la pauvreté des ouvriers brésiliens. Un dégoût pour le monde qu'il a gardé après sa conversion donne lieu à des vérités dérangeantes : *"La démocratie ne dirige pas le monde/ Soyons bien clairs/ Ce monde est dirigé par la violence/ Mais je suppose qu'il vaut mieux ne pas le dire."* Dylan exprime son message à coups de guitare twangy et d'écho rétro sur sa voix. Sur "Man Of Peace", Alan Clark, l'organiste de Dire Straits, joue un motif atmosphérique à la *Highway 61*.

BOB DYLAN
INFIDELS

LE VERDICT DE LA CRITIQUE

"Le reste du temps, il balance une série de chansons qui en disent long sur son déclin et ne nous disent rien qu'on ne pourrait apprendre plus rapidement en lisant les pancartes de vieux clochards dans Oxford Street. *Infidels* en est très proche, mais est sauvé par moments par une mélodie séduisante et un jeu et une production impeccables."

ADAM SWEETING, *MM*, 5 NOV 1983

"'I And I' raconte une histoire trop personnelle pour être comprise ; je soupçonne aussi que le penchant de Dylan pour fouiller dans ses vies passées camoufle un manque de tout ce qu'il y a de pertinent à dire sur le présent."

AMRIK RAI, *NME*, 29 OCTOBRE 1983

Plusieurs allusions à ce style suggèrent qu'un autre album, au grand plaisir des fans de Dylan, tente d'émerger.

"Neighborhood Bully" est une diatribe pro-Israël, partiale et sélective avec les faits. Mais il y a de la joie dans l'attaque blues-rock de la guitare, assez proche de la répétition de "Start Me Up", et sans doute jouée par l'ex-Stone Mick Taylor. L'ironie pleine de ressource des paroles donne un goût authentique de la persécution des Juifs *"toujours jugés pour être simplement nés"*, et des racines d'Israël. La photo de la pochette intérieure où Dylan touche le sol surplombant Jérusalem, comme son apparente mésalliance à cette période avec une secte hassidique, le Chabad Lubavitch, sous-entend que ses liens avec le christianisme se distendent et qu'il s'intéresse à son identité juive. Son conservatisme social se retrouve sur les chansons d'amour d'*Infidels*. "Sweetheart Like You" devient célèbre car il y recommande, *"une femme comme toi devrait être à la maison"*, à s'occuper de son mari. Tout comme Norman Mailer, autre figure de la contre-culture des sixties, dérouté et perdu par le féminisme, les opinions parfois misogynes de Dylan semblent moins défendables au fil du temps. Mais ce n'est pas toute l'histoire. La femme à qui il s'adresse sur "Sweetheart Like You" a l'air d'une cousine de la protagoniste de "Like A Rolling Stone", une rebelle dépassée dans un repaire de brigands, prête à *"ramper sur du verre pilé pour conclure un accord"*. Dylan lui conseille sur un ton amical de s'en aller tant qu'il est temps. Dans ce lieu où *"il faut jouer de l'harmonica jusqu'à saigner des lèvres"*, il aimerait peut-être en faire autant. L'imagerie intense du morceau revient sur la vraie chanson d'amour finale, "Don't Fall Apart On Me Tonight", où Dylan tente de charmer en professant ses propres besoins. De son côté, "I And I" est sans doute plus fidèle à son état d'esprit dès le premier vers – *"Ça fait si longtemps qu'une inconnue n'a pas dormi dans mon lit"* – jusqu'à une lutte intérieure avec sa personnalité divisée et le frisson dub final.

Mark Knopfler part en tournée en Allemagne avec Dire Straits avant d'achever le mixage d'*Infidels*. Plutôt qu'attendre, Dylan remixe et recoupe son travail soigneux en son absence. Le résultat mêle éléments de technique de studio eighties et émotion brute. Décidant en dernière minute d'écarter "Blind Willie McTell", Dylan passe à côté de l'occasion de faire un grand album. Quand le morceau au pouvoir évocateur sort enfin sur le premier coffret des *Bootleg Series* huit ans plus tard, son omission est d'autant plus fâcheuse.

Le sentiment que Dylan ne connaît plus ses intérêts musicaux supérieurs va grandir, alors que le succès médiocre d'*Infidels* dans les charts le laisse dans une quête désespérée de se connecter à l'époque.

L'ALBUM INFIDELS

1. Jokerman ★★★★
2. Sweetheart Like You ★★★★
3. Neighborhood Bully ★★★
4. License To Kill ★★★
5. Man Of Peace ★★★
6. Union Sundown ★★★
7. I And I ★★★
8. Don't Fall Apart On Me Tonight ★★★★

Label: CBS
Production: Bob Dylan et Mark Knopfler
Enregistré à: The Power Station, New York
Personnel: Bob Dylan (chant, guitare, harmonica, claviers), Sly Dunbar (batterie, percussions), Robbie Shakespeare (basse), Mick Taylor (guitare), Mark Knopfler (guitare), Alan Clark (claviers), Clydie King (chœurs)
Meilleurs classements: UK 9; US 20

DATE DE SORTIE
30 MAI
1985

EMPIRE BURLESQUE

Un voyage improbable dans l'orbite de la Planète Rock, où Dylan recrute Arthur Baker dans sa quête d'un son calibré pour la radio. Les résultats : mitigés.

PAR JASON ANDERSON

AU PRINTEMPS 1985, Dylan décide que quelqu'un d'autre que lui mérite la tâche colossale d'assembler un album à partir de morceaux accumulés lors de séances sur les deux côtes depuis le mois de juillet précédent, plus longue période d'enregistrement pour un de ses disques jusque-là. (Plus longue encore si on compte les deux chansons remontant à la création d'*Infidels*). Conviant Arthur Baker dans sa suite d'hôtel désordonnée à New York, il dit au producteur de 28 ans qu'il cherche un son *"un peu plus contemporain"*, comme il l'a confié au biographe Howard Sounes.

S'il est plus sûr de présumer qu'il choisit Baker en raison de son travail récent sur *Big Bam Boom* de Hall & Oates et des remixes dance pour Springsteen et Cyndi Lauper, il est tentant de croire que Dylan a voulu quelque chose de bien plus radical que sur *Empire Burlesque*. Après tout, Baker est sûrement le choix de partenaire en studio le plus incongru de toute sa carrière. Architecte de singles hip-hop majeurs tels que "Planet Rock" d'Afrika Bambaataa & Soul Sonic Force, il a aussi signalé le vrai potentiel de "Blue Monday" à New Order et leur a fait découvrir l'univers des clubs new-yorkais de l'époque. Compte tenu de l'irrégularité de Dylan pendant le plus gros de la décennie, la perspective de passer à l'électro n'est pas forcément si absurde (Leonard Cohen y viendra quelques années plus tard avec *I'm Your Man*).

Voyant qu'il reste obsédé par Armageddon, il désire peut-être secrètement avoir le dessus sur "World Destruction" de Time Zone, association féroce entre Afrika Bambaataa et John Lydon, enregistrée par Baker l'année d'avant. (Dylan passe du temps avec Bambaataa plus tard cette année-là, quand Baker et Little Steven les recrutent pour le single engagé, "Sun City" d'Artists United Against Apartheid.)

Hélas, alors que Baker se met au travail sur les neuf chansons choisies pour le LP (une dixième, "Dark Eyes", est enregistrée au printemps), *"contemporain"* se met à signifier quelque chose de moins radical. Parmi certains signes familiers, on trouve la batterie aussi raide et robotique qu'un click track en raison de la *gated reverb* omniprésente à l'époque, les mixes trop compressés éradiquant le plus gros de l'espace des enregistrements originaux. Si *Empire Burlesque* reçoit de plutôt bonnes critiques à sa sortie – Robert Christgau dit qu'il s'agit de la meilleure musique de Dylan depuis *Blood On The Tracks* avant d'ajouter : *"J'aimerais faire un plus gros compliment"* –, beaucoup finissent par se plaindre de sa production trop clinquante et jugent que l'album est une preuve de plus de son déclin. Mais comme le sous-entend le choix inattendu de Baker, *Empire Burlesque* a une audace indiquant un désir d'entrer en prise avec le présent, du moins en termes musicaux. C'est évident dans la transformation subie par les deux premiers singles de l'album. Intitulé "Someone's Got A Hold Of My Heart" durant les séances d'*Infidels* et étoffé d'overdubs à la Power Station à NY en février 1985, "Tight Connection To My Heart (Has Anybody Seen My Love)" passe d'un morceau mid-tempo charmant à une chanson pop étrangement enlevée, avec des éléments de reggae et de R&B. "When The Night Comes Falling From The Sky", exercice de style en catastrophisme biblique à la "Hard Rain's A-Gonna Fall", initialement enregistré avec Little Steven et Roy Bittan du E Street Band à la Power Station en février, subit une transformation aussi

CERTAINES PERFORMANCES VOCALES DE DYLAN SUR LE LP PROUVENT QU'IL N'A PAS BAISSÉ LES BRAS

LE VERDICT DE LA CRITIQUE

"'Dark Eyes' laisse voir un nouveau réalisme chez Dylan. Ce n'est que lui, une guitare, un harmonica, mais il est marqué par une distance étudiée alors qu'avant, il aurait été mièvre, et son jeu de guitare offre un cadre mélodique simple et frappant."

ADAM SWEETING, MM, 15 JUIN 1985

"Ce n'est que lorsqu'il s'accompagne à la guitare et l'harmonica sur l'ironique et discordant dernier morceau, 'Dark Eyes', qu'on entrevoit une force spontanée."

PENNY REEL, NME, 15 JUIN 1985

spectaculaire. (Comme c'est le cas pour "Someone's Got A Hold Of My Heart", les dylanologistes doivent attendre *The Bootleg Series Vol 1-3* pour entendre le résultat.) Revenant sur la chanson avec des musiciens différents – dont Sly & Robbie, qui ont apporté un accent jamaïcain tout aussi inattendu sur le plus gros d'*Infidels* –, il en fait un petit torrent de percussions tumultueuses, de synthés discordants et de rafales de guitare du membre du Never Ending Band, Stuart Kimball (Al Kooper joue la partie rythmique). Les Urban Blight Horns et le trio de choristes que Dylan a baptisé les Queens Of Rhythm musclent encore le morceau.

Si ces chansons semblent à présent clinquantes pour ceux qui considèrent les eighties comme un gouffre artistique, leur vigueur contraste avec la léthargie qui gâche le plus gros de la production de Dylan à cette période. Ailleurs sur l'album, ses performances vocales – en particulier sur les ballades poignantes "I'll Remember You" et "Emotionally Yours" – prouvent qu'il n'a pas baissé les bras. Écrit en hâte et enregistré quand Baker suggère que l'album s'achève sur un morceau acoustique, "Dark Eyes" est peut-être trop rudimentaire pour se classer parmi ses classiques, mais il est aussi habité par un sentiment de passion ravivée.

De mauvaises décisions de production nuisent aux rocks plus sommaires de l'album – Jim Keltner, surtout, est horrifié d'entendre ce qui est arrivé à sa batterie sur "Trust Yourself" –, mais ces chansons affichent un degré d'arrogance peu commun.

Si le style de production eighties est devenu le bouc émissaire populaire qu'on blâme pour les problèmes du LP, l'écriture souvent terne de Dylan est plus préoccupante. Comme Clinton Heylin et d'autres le soulignent ensuite, des paroles dures à cuire de plusieurs chansons sont empruntées, souvent verbatim, de sources plus (les films de Humphrey Bogart) ou moins évidentes (la phrase de "Tight Connection" sur le fait de se rallier jusqu'à ce qu'il trouve une issue vient apparemment d'un épisode de *Star Trek*). Leur présence ici évoque de façon déprimante une rock star passant trop de nuits dans des chambres d'hôtel, face à une TV. Les images apocalyptiques de "When The Night Comes Falling From The Sky" ont ce même côté recyclé. Il est ironique que Dylan unisse les paroles les plus sardoniques du disque – sur un jeune Américain rendu fou par la guerre au Vietnam – au boogie simpliste de "Clean Cut Kid". De la même façon, la force majestueuse des sentiments de "Emotionally Yours" ne sera pas claire jusqu'à ce que les O'Jays décrochent un hit avec leur reprise R&B en 1991.

Son auteur a alors un sentiment plus sûr de ce qu'il doit faire, c'est-à-dire s'éloigner du grand public qu'il a courtisé avec "Tight Connection". Mais les moments les plus aventureux d'*Empire Burlesque* – que ce soit le tumultueux "When The Night Comes Falling From The Sky" ou le plus hanté "Dark Eyes" – restent une indication fascinante de ce qu'aurait pu donner une collaboration plus pleine et moins bâclée avec Baker.

L'ALBUM EMPIRE BURLESQUE

1. Tight Connection To My Heart (Has Anybody Seen My Love) ★★★★
2. Seeing The Real You At Last ★★★
3. I'll Remember You ★★★★
4. Clean Cut Kid ★★★
5. Never Gonna Be The Same Again ★★★
6. Trust Yourself ★★★
7. Emotionally Yours ★★★
8. When The Night Comes Falling From The Sky ★★★★
9. Something's Burning, Baby ★★★
10. Dark Eyes ★★★★

Production: Bob Dylan
Enregistré à: Cherokee, Hollywood; Power Station, Delta Sound, Right Track, Shake Down (New York)
Personnel inclut: Bob Dylan (chant, guitare, harmonica), Mick Taylor, TedPerlman, Ron Wood, Mike Campbell, Ira Ingber (guitare), David Watson (saxo), Bob Glaub, John Paris, Robbie Shakespeare (basse), Benmont Tench (piano), Anton Fig, Sly Dunbar, Jim Keltner (batterie), Carol Dennis, Queen Esther Marrow, Peggi Blu (chœurs), Madelyn Quebec (chant), Richard Scher (synthés), Al Kooper (guitare rythmique)
Meilleurs classements: UK 11; US 33

DATE DE SORTIE
14 JUILLET
1986

KNOCKED OUT LOADED

Sam Shepard, Tom Petty et Carole Bayer Sager donnent un coup de main pour l'écriture. Mais au milieu du chaos se cache un vrai classique.

PAR JOHN LEWIS

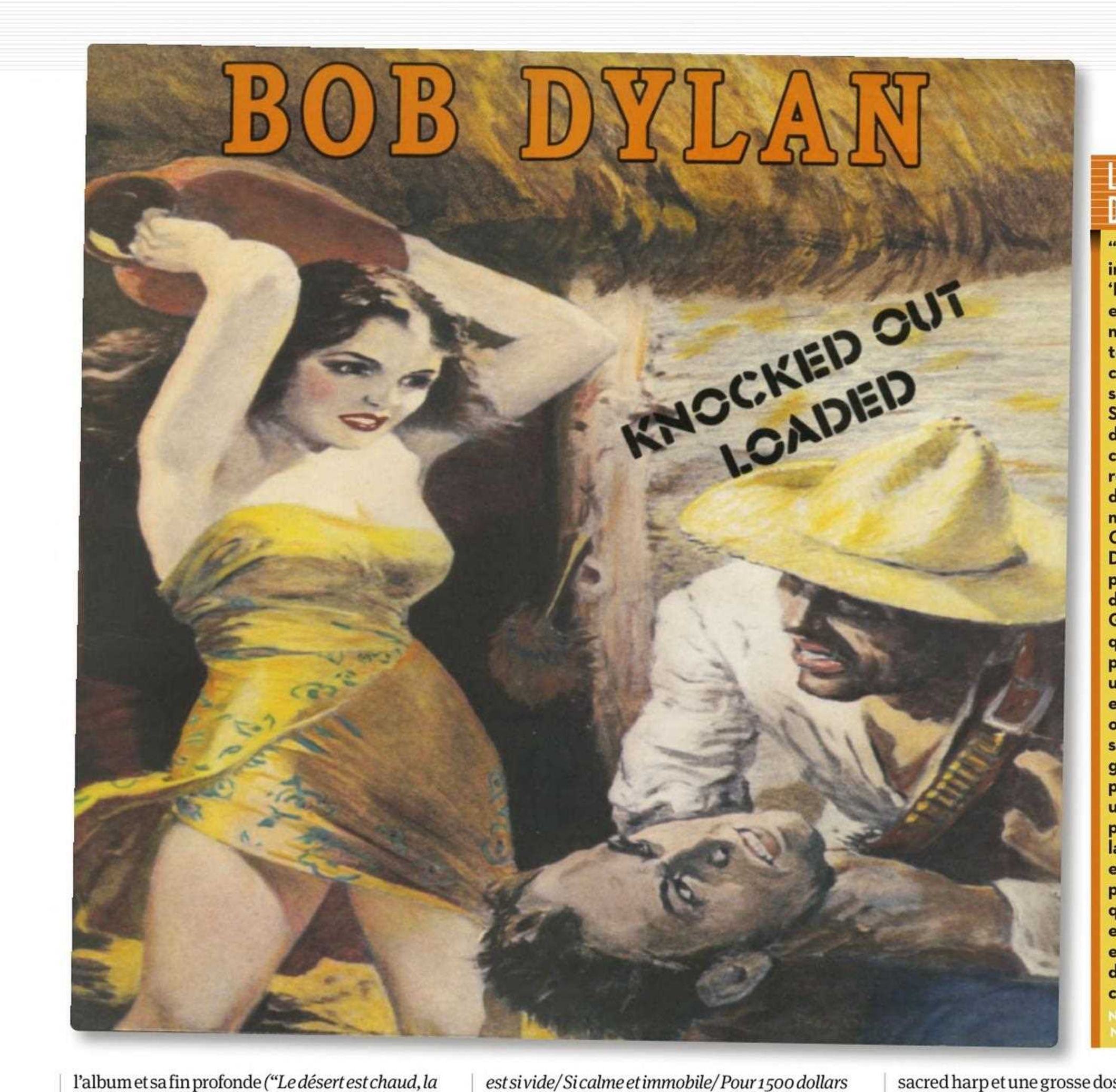
SI VOUS CHERCHEZ ce qui empêche *Knocked Out Loaded* d'être parmi les pires albums de Dylan, écoutez le morceau intitulé "Brownsville Girl". Durant onze minutes, il représente un tiers du disque (particulièrement bref) et fait partie des épopées de Dylan ("Desolation Row", "Sad-Eyed Lady Of The Lowlands", "Joey" and "Highlands") de plus de dix minutes. Étonnamment pour Dylan, le couplet et le refrain ici partagent la même séquence de quatre accords, et seule son intonation distingue les deux. Les paroles ont été coécrites avec son vieil ami, le dramaturge Sam Shepard, qui se demande d'abord si sa poésie arythmique et sans rimes va coller à une mélodie. *"Dylan disait :* 'Ne t'inquiète pas. Ça va marcher', dit Shepard. *Et inévitablement ça a marché. La façon dont il compresse et étire le phrasé est assez remarquable."*

Interprété en parlé-chanté dylanesque, "Brownsville Girl" a un narrateur qui s'adresse à une ex, évoquant *"un film avec Gregory Peck"* (sans doute *La Cible Humaine*, 1950), et le confondant avec un autre (peut-être *Duel Au Soleil*, 1946). Vient une longue méditation sur la mémoire et la conscience, l'amour et l'amitié, impliquant un voyage en voiture à travers le Texas, aussi flou dans sa mémoire que les films de Peck.

La chanson a vu le jour un an plus tôt, enregistrée sous une forme plus dépouillée et sous le titre "New Danville Girl", et n'a pas été, de façon déconcertante, incluse sur *Empire Burlesque* ; laissant penser que le contrôle qualité de Dylan dans les années 1980 admet beaucoup de médiocrité et exclut des moments de génie. "New Danville Girl" contient un vers crucial semblant expliquer l'intérêt de la chanson. *"C'est drôle à quel point les gens ne veulent croire que ce qui les arrange"*, dit Dylan, avant d'invoquer la métaphore de la caverne de Platon *("Nous sommes occupés à parler à nos ombres sur un vieux mur en pierre")*. Pour que les choses restent cryptiques, la phrase a été retirée de "Brownsville Girl" et remplacée par une autre jouant sur une délicieuse ambiguïté. *("La seule chose que nous savons vraiment sur Henry Porter est qu'il ne s'appelait pas Henry Porter")*.

Les musiciens qui travaillent en studio, dont le guitariste Ira Ingber, voient en "Brownsville Girl" un morceau épique affaibli par des chœurs et des cuivres superflus. Cependant, les cuivres ajoutent une majesté bien méritée et les voix féminines ponctuent le récit et questionnent sans cesse Dylan ("*Oh yeah?*") tel un chœur antique. Ce morceau cinématographique n'a pas l'air à sa place sur un album inégal et décousu, assemblé à partir de presque trois ans de séances, avec plus de cinquante musiciens. Dylan n'a écrit que deux des morceaux – "Maybe Someday" qui parle d'une rupture et "Drifting Too Far From Shore" qui date des séances d'*Empire Burlesque* – ,et ce sont les plus faibles du LP. Les deux ont des paroles désabusées (*"Nous n'étions pas du mauvais côté, ma douce/ Nous étions le mauvais côté"*, phrase qui tue sur "Drifting") mais sont gâchées par le pire des tics de production eighties, avec des phrases de DX7 gluantes et trop de réverb sur une caisse claire atrocement forte. "Under Your Spell" est une autre victime de l'époque, chanson d'amour mid-tempo banale, coécrite avec la parolière Carole Bayer Sager (alors épouse de Burt Bacharach). Ce duo improbable a été apparemment formé par une amie commune, Carole Childs, avec qui Dylan a eu une relation intermittente dans les années 1980-90. Moins d'un tiers des paroles de Sager ont survécu, mais elles incluent le titre de

> EN CERTAINS POINTS, LA NATURE INÉGALE DE *KNOCKED OUT LOADED* FAIT PARTIE DE SON CHARME DÉGLINGUÉ



LE VERDICT DE LA CRITIQUE

"Il y a une chanson intéressante ici. 'Brownsville Girl' est épique – 12 minutes où Dylan tente, avec l'aide considérable de son coauteur Sam Shepard, de renouer avec ce savoir-faire remarquable de conteur si bien montré sur *Blood On The Tracks*. Dylan commence par se souvenir d'un western avec Gregory Peck qu'il a vu un jour, puis part dans une odyssée extraordinaire où de grands scénarios sont gravés en ce qu'on peut prendre pour une extrapolation poignante de la vie, la mort, la moralité et la mobilité. Une preuve concluante que Dylan peut encore écrire et interpréter de grandes chansons."

NICK KENT, NME, 2 AOÛT 1986

l'album et sa fin profonde *("Le désert est chaud, la montagne est damnée/ Prie pour que je ne meure pas de soif, bébé/ À un mètre du puits")*.

Initialement pour *Knocked Out Loaded*, Dylan – encouragé par une collaboration excitante avec Tom Petty And The Heartbreakers lors du tout premier concert *Farm Aid* en septembre 1985 – doit aller au Skyline Studio à Topanga Canyon, en Californie, au printemps 1986, et boucler vite fait un album brut avec eux. Il n'utilise finalement que trois chansons de cette séance. Ils ont apparemment passé une grande partie du temps en studio à répéter des reprises inutilisées : des versions a cappella de "Evening Sun" et "White Christmas" sont écartées, comme des covers de "You'll Never Walk Alone", "Unchain My Heart", "Lonely Avenue", "Without Love", "Too Late She's Gone" et "Come Rain Or Come Shine". Les reprises finissant sur l'album sont radicalement retravaillées par Dylan, parfois de façon impressionnante.

Le premier morceau, "You Wanna Ramble", un boogie bouillonnant, est signé Little Junior Parker, plus connu pour avoir écrit "Mystery Train". Le morceau partage son ton et sa structure à 12 mesures avec une face B de Parker de 1955, "I Wanna Ramble", mais les paroles sont complètement réécrites. Si celles de Parker ont l'air drôle *("Donne-moi du vin et radotons encore")*, celles de Dylan parlent d'un long voyage dans l'inconnu *("La nuit est si vide/ Si calme et immobile/ Pour 1500 dollars seulement, tu peux faire tuer qui tu veux")*.

De la même manière, la chanson coécrite avec Tom Petty, reboot enflammé de Bo Diddley intitulé "Got My Mind Made Up", a les mêmes accords, mélodie et guitares grondantes à la Diddley qu'une vieille démo de Petty et les Heartbreakers. Cependant, si l'original est une chanson de rupture, Dylan y met sa touche surréaliste, nous emmenant de la Libye à Tallahassee. Même quand il ne réécrit pas les paroles, il retravaille ses sources. "Precious Memories", cantique traditionnel attribué au pasteur du Tennessee JBF Wright, a été repris par des dizaines de chanteurs de country et de gospel depuis les années 1920. Bob le transforme en morceau de reggae blanc ensoleillé avec des ukulélés hawaïens, de la pedal steel, un chœur gospel sacred harp et une grosse dose de steel drums à la Boney M – c'est aussi indigeste qu'intriguant.

Beaucoup de critiques à l'époque ont désigné "They Killed Him", hommage à Gandhi, au Christ et à Martin Luther King Jr, comme le pire titre du LP. Il a été écrit par Kris Kristofferson et figure sur son album de 1986, *Repossessed*, mais a d'abord été enregistré par Johnny Cash en 1984, pour une face B. Dylan conserve le chœur d'enfants de la version de Cash, évite l'horrible production eighties de celle de Kristofferson et améliore les deux.

En certains points, la nature inégale de *Knocked Out Loaded* fait partie de son charme déglingué. Avec son investigation décousue de la spiritualité, de l'amour perdu et de rhythm'n'blues musclé – avec une bonne dose d'esprit de contradiction –, il incarne bien ce qui est attachant et agaçant chez Dylan.

L'ALBUM KNOCKED OUT LOADED

1. You Wanna Ramble ★★★
2. They Killed Him ★★
3. Driftin' Too Far From Shore ★
4. Precious Memories ★★
5. Maybe Someday ★
6. Brownsville Girl ★★★★★
7. Got My Mind Made Up ★★★
8. Under Your Spell ★

Label: Columbia

Enregistré à : Delta Sound, NY (mi-84), Cherokee, LA (déc. 84 à fév. 85), Church Studios, Londres (nov. 85), Sound City, Van Nuys (mai 86), Skyline Studio, Topanga Canyon (avril-mai 86)

Personnel incluant: Bob Dylan (guitare, harmonica, chant, piano), Madelyn Quebec (chant), Ron Wood, Ira Ingber, Don Heffington, Mike Campbell, Dave Stewart, Al Kooper (guitare), Carl Sealove, Bob Glaub, Howie Epstein, John McKenzie, John Paris (basse), Vince Melamed (synthés), Benmont Tench, Patrick Seymour (claviers), Jim Keltner, Clem Burke, Anton Fig (batterie), Tom Petty (guitare, chant), Stevie Nicks (chant)

Meilleurs classements: UK 35; US 54

DATE DE SORTIE
31 MAI
1988

DOWN IN THE GROOVE

Toujours plus bas…
Un nouveau recueil de reprises et d'originaux quelconques.
Mais ne partez pas trop vite…

PAR RICHARD WILLIAMS

C'EST UNE PÉRIODE étrange. Sa muse est partie et il se débat. *"Écrire est synonyme d'isolement,* dit-il l'année où sort *Down In The Groove. On est dans un état d'esprit solitaire. Et il faut se mettre dans cette condition. Dans le passé, je pouvais l'obtenir très vite. Ça ne m'arrive plus."* Pour trouver le répit, il part en tournée avec Tom Petty And The Heartbreakers et le Grateful Dead. Quand il répète avec ses musiciens qui changent constamment, ils sont en alerte permanente à cause de sa mémoire – d'une capacité qui semble infinie – pour recracher "Suzie Q", "Just When I Needed You Most" ou la version lente de Vanilla Fudge de "You Keep Me Hangin' On". Peut-être pour se souvenir qu'il a été un songwriter, il verse $2 millions à la veuve de son ancien manager, Albert Grossman, afin de récupérer l'entière propriété de ses droits d'auteur.

Il pense déjà à enregistrer des chansons associées à Frank Sinatra. Il a déjà repris "This Was My Love" lors des séances d'*Infidels* à New York en 1983, et l'a répétée pour une tournée trois ans plus tard. Il enregistre "Come Rain Or Come Shine", un autre de ses morceaux favoris de Sinatra, à Topanga Canyon, et Al Kooper revient jouer des claviers. Lors d'un concert en hommage à George Gershwin à New York, Dylan chante "Soon".

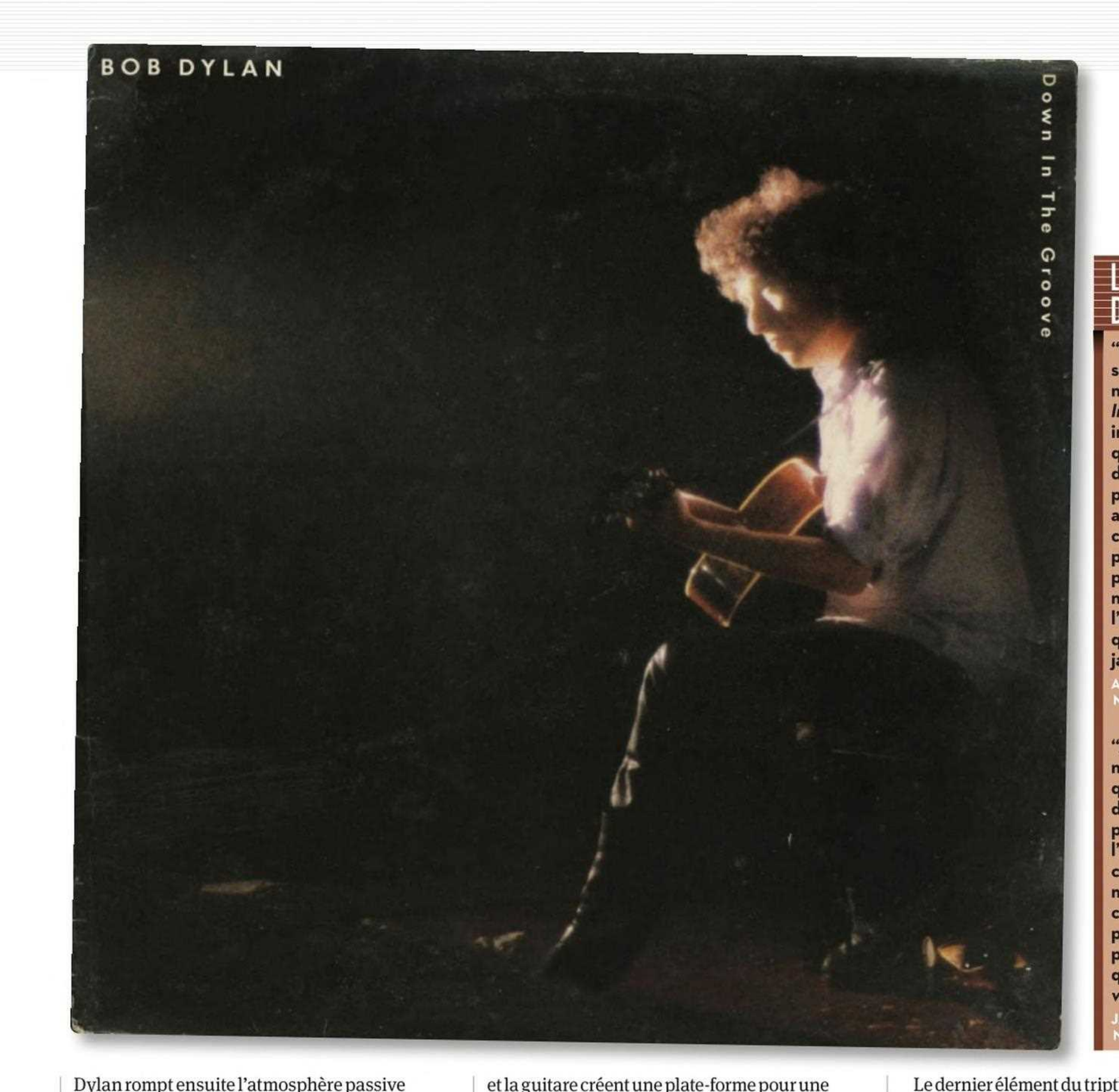
En août 1986, une semaine après la sortie de *Knocked Out Loaded*, salué par une indifférence générale, il débarque à Londres. Il a accepté de jouer une rock star has been dans *Hearts Of Fire*, un film qui ne restera que trois semaines dans les cinémas anglais et ne sortira jamais en salle aux USA. Quand il joue à la Wembley Arena la semaine où sort le film en Angleterre, en octobre de l'année suivante, l'organisateur du concert, Harvey Goldsmith, est si consterné par la mauvaise qualité du spectacle qu'il lui passe un savon de retour à l'hôtel, lui rappelant la loyauté de ses fans anglais. *"Il a écouté sans sourciller,* a raconté Goldsmith, *et nous sommes allés au bar pour prendre un verre."*

L'accueil que reçoit *Down In The Groove* à sa sortie au printemps 1988 ne fait rien pour modifier l'opinion générale disant qu'il décline sérieusement. Il s'agit de son 25e album studio, mais alors que ses auditeurs passent en revue ce fourre-tout de reprises choisies au gré de ses lubies et d'originaux quelconques avant de jeter un œil au packaging bâclé comme désormais de coutume, personne ne semble penser que c'est un jubilé qui mérite qu'on le fête.

L'album commence mal par une revisite molle de "Let's Stick Together" de Wilbert Harrison. La version de Bryan Ferry en 1976 a un rythme pataud, mais celle de Dylan n'a même pas ça. Rétrospectivement, on peut voir qu'il cherche le son de blues rock qu'il va localiser des années plus tard sur *Together Through Life*, mais il en est loin ici, malgré la présence d'une section rythmique de premier ordre : Danny Kortchmar, Randy Jackson et Steve Jordan. "When Did You Leave Heaven?", avec son intro étrange au synthé jouée par la choriste Madelyn Quebec et la guitare rythmique vagabonde de Dylan, ne fait pas grand bruit. "Sally Sue Brown", coécrite et enregistrée en 1960 par le génial Arthur Alexander en guise de premier single, perd tout son charme laconique et ne gagne rien en retour, malgré la présence du Sex Pistol Steve Jones et de Paul Simonon de Clash dans le studio de LA.

Après ce piètre trio de tête, il faut faire un effort de volonté et de loyauté pour aller plus loin.

L'ACCUEIL QUE REÇOIT *DOWN IN THE GROOVE* NE MODIFIE EN RIEN L'OPINION GÉNÉRALE DISANT QUE DYLAN DÉCLINE



LE VERDICT DE LA CRITIQUE

"Rien que pour ses derniers morceaux, *Down In The Groove* est inratable, pour ce qu'on comprend de ce que Dylan pourrait dire autant que pour ce qu'il dit. Je ne pourrais pas m'en passer. Il a toujours mérité qu'on l'écoute : c'est ce qui compte. Ça n'a jamais changé."

ALLAN JONES, MM, 18 JUIN 1988

"À l'inverse de la majorité des génies quadragénaires de la révolution pop, Dylan n'a pas l'air d'un interprète coincé par la machine commerciale ou, pire, de celui qui n'a pas d'autre identité que *'légende vivante'*."

JANE SOLANAS, NME, 18 JUIN 1988

Dylan rompt ensuite l'atmosphère passive de "Death Is Not The End", écrit et enregistré pour *Infidels*, avec un vers disant que *"les villes sont en feu à cause de la chair des hommes qui brûlent"*, mais le morceau n'a rien d'un "Blind Willie McTell" ou "Foot Of Pride", également issus de ces séances de 1983, et qui devront attendre plus longtemps leur sortie officielle. "Had A Dream About You, Baby", boogie médiocre enregistré à Londres pour *Hearts Of Fire* avec Eric Clapton et Ronnie Wood, et "Ugliest Girl In The World", morceau atrocement pas drôle coécrit avec Robert Hunter, maintiennent ce piètre niveau, tandis que "Silvio", aussi écrit avec Hunter, est juste sans intérêt.

Au moment où le public de Dylan se fraye un chemin entre le trio de chansons concluant l'album, l'humeur n'est plus à la charité, encore moins à l'objectivité. Si ces trois-là – qu'il n'a pas écrites – étaient apparues dans un autre contexte, elles auraient sans doute suscité une réaction différente.

Tout d'abord, il reprend de façon brillante "Ninety Miles An Hour (Down A Dead End Street)" de Hank Snow, à l'origine interprété par son compositeur dans un style western swing enlevé et trompeur. Dylan le ralentit à l'extrême, faisant ressortir la culpabilité et la peur à demi cachées derrière la métaphore de l'amour interdit. Le piano et la guitare créent une plate-forme pour une interprétation passionnée et les chœurs graves de Bobby King et Willie Green, qui accompagnent Ry Cooder depuis longtemps.

Puis vient "Shenandoah", que Dylan joue à vive allure, avec des guitares rythmiques électriques et acoustiques, un harmonica plaintif et une mandoline – sans doute jouée par David Lindley – et quatre choristes qui offrent un excellent arrangement. Une fois encore, Dylan a l'air passionné, sa lecture de cet hymne américain bien-aimé méritant de figurer auprès de versions plus récentes de Bill Frisell et Charlie Haden.

Le dernier élément du triptyque est "Rank Stranger" d'Albert E Brumley, enregistré en 1960 par les Stanley Brothers. Dylan n'égale pas les harmonies des Stanley, mais il traite la vision sobre de Brumley d'une apocalypse personnelle et d'un espoir de rédemption de façon touchante, accompagné par sa guitare, la basse de Larry Klein et la voix d'une choriste non-créditée. Comme pour "Ninety Miles An Hour" et "Shenandoah", c'est une interprétation honnête, bien vue et imaginative qui ne mérite pas d'être noyée dans la confusion de cette période obscure et encore déroutante de la carrière de Dylan.

L'ALBUM DOWN IN THE GROOVE

1. Let's Stick Together ★
2. When Did You Leave Heaven? ★
3. Sally Sue Brown ★
4. Death Is Not The End ★★
5. Had A Dream About You, Baby ★
6. Ugliest Girl In The World ★
7. Silvio ★★
8. Ninety Miles An Hour (Down A Dead End Street) ★★★★
9. Shenandoah ★★★★
10. Rank Strangers To Me ★★★★

Label: Columbia
Production: non crédité
Enregistré à: The Power Station, New York (1983), The Town House, Londres (1986), Sunset Sound, Los Angeles (1987) et d'autres lieux et dates
Mixé: Sunset Sound, Hollywood
Personnel: Bob Dylan (chant, guitare, harmonica), Danny Kortchmar, Steve Jones, Mark Knopfler, Eric Clapton (guitare), Madelyn Quebec (chant, claviers), Kevin Savigar, Alan Clark, Beau Hill, Mitchell Froom (claviers), Stephen Shelton (claviers, batterie), Randy Jackson, Paul Simonon, Robbie Shakespeare, Ron Wood, Kip Winger, Nathan East, Larry Klein (basse), Steve Jordan, Myron Grombacher, Sly Dunbar, Henry Spinetti, Mike Baird (batterie), Bobby King, Willie Green, Clydie King, Carolyn Dennis, Jerry Garcia, Bob Weir, Brent Mydland, Peggi Blu, Alexandra Brown, Full Force (chœurs)
Meilleurs classements: UK 32; US 61

DATE DE SORTIE
18 SEPTEMBRE
1989

OH MERCY

Oh que oui ! Après une longue et étrange décennie, la rédemption est enfin là, avec Daniel Lanois, à la Nouvelle-Orléans.

PAR MARK BENTLEY

L'UNE DES PLUS grosses surprises des très peu classiques *Chroniques* de Dylan est qu'il consacre un chapitre à son vingt-sixième album studio. Pourquoi *Oh Mercy* mérite-t-il une telle attention ? Et au milieu des anecdotes obliques – dont un portrait amusant de Bono, un guide des repaires de zicos à la Nouvelle-Orléans et une note sur ce qu'il écoutait alors (Ice-T, Public Enemy, NWA) –, la réponse plane telle une ombre : le producteur Daniel Lanois.

Lanois, alors en vogue grâce à son travail avec Eno, U2 et Peter Gabriel, appuie sur les boutons de Dylan comme peu l'ont fait avant ou depuis, et le chanteur parle avec grâce de l'intensité du Canadien en studio. Lanois est qualifié de *"génie"* ou de *"concept vivant"* ; son studio à la Nouvelle-Orléans est appelé "Lanois land". Dylan semble le prendre comme un collaborateur plutôt qu'un employé. Il donne du *"nous"* au lieu de *"je"*. *"Quand nous avons fini l'enregistrement, le studio aurait pu s'embraser en un rideau de feu,* a raconté Dylan. *Je ne peux pas dire si c'est le disque que l'un ou l'autre voulait."*

Fin 1989, c'est le disque que veut le public. Presque unilatéralement salué comme *"un retour en force"*, après les décevants *Knocked Out Loaded* et *Down In The Groove*, *Oh Mercy* fait l'objet d'une hype considérable avant sa sortie et entre dans les charts anglais à la 6e place. C'est sa meilleure performance en près d'une décennie – et il se retrouve dans le Top 10 en étrange compagnie, avec Gloria Estefan, Jason Donovan et The Twelve Commandments Of Dance des London Boys. *Oh Mercy* va devenir disque d'or des deux côtés de l'Atlantique, sa meilleure vente des eighties. Vous savez sans doute déjà que c'est aussi son meilleur.

Les chansons font le disque. Quoi qu'on pense de la palette de production de Lanois, il a la chance de l'associer aux meilleures compositions de Dylan depuis des années, dont certaines sont désormais canonisées parmi ses réussites. Et puis, il y a ce qu'ils écartent, dont "Series Of Dreams", qui émerge sur le superbe *Bootleg Series' Tell Tale Signs* en 2008. Dès le premier titre de la face A de ce qu'il sort sur *Oh Mercy*, Dylan est régénéré tant musicalement que dans son écriture. L'album commence bien et va en s'améliorant.

> *OH MERCY* EST UN POÈME MUSICAL, IMPRÉGNÉ DE LA FOI SOMBRE ET DU STUCCO DÉLABRÉ DE SON LIEU DE NAISSANCE,

Épaulé par le groupe d'Aaron Neville – le guitariste Brian Stoltz, le bassiste Tony Hall, le batteur Willie Green et le percussionniste Cyril Neville –, Dylan attaque le blues boogie acerbe "Political World" : *"Nous vivons dans un monde politique/ Où la pitié subit le supplice de la planche/ La vie est un jeu de miroirs, la mort disparaît/ Sur le parvis de la banque la plus proche."* Il y a une cruauté et une nouvelle profondeur dans sa voix et ses paroles, culminant en un adieu exquis : *"Grimpe dans le cadre et crie le nom de Dieu/ Mais tu ne sais jamais lequel c'est..."*

"Where Teardrops Fall" et le single "Everything Is Broken" prolongent ce sentiment de perte, jusqu'au premier chef-d'œuvre. "Ring Them Bells" est du Dylan de première catégorie – douloureux, elliptique, trempé dans le soufre et brisé. Je suis sûr qu'il y a des articles universitaires tentant de décoder ses références – Martha, Sainte Catherine, la mariée – mais l'important ici est le sentiment de collision de mondes ancien et actuel. Comme

BOB DYLAN

OH MERCY

LE VERDICT DE LA CRITIQUE

"Ici la musique est un blues nocturne austère, beau et profond ; déterminé, non pas triste. C'est le son de Dylan qui se réveille, évacue sa récente paralysie créative, réalise ce qu'il a à faire, c'est-à-dire ce qu'il a toujours fait."

ALLAN JONES, *MM*, 30 SEPT 1989

"Son premier disque viable depuis *Blood On The Tracks*. Il a une unité thématique, magnifiée et amplifiée à chaque morceau. Les détails sont rarement abordés dans le monde de Dylan, il reste beaucoup de mystère, qu'on comprend implicitement."

GAVIN MARTIN, *NME*, 23 SEPT 1989

beaucoup de ses meilleures chansons, elle a une nouvelle vie dans la bouche des autres : écoutez la version cristalline de Sufjan Stevens sur la B.O. de *I'm Not There*.

La face A s'achève sur une autre composition immortelle. "The Man In The Long Black Coat" est une histoire à la Faust, variante sur le trope de l'amant/démon, méditation gothique sur la menace extérieure. Bob cite Johnny Cash dans le chapitre des *Chroniques* ; il voit cette chanson comme son "I Walk The Line". Et on ressent la présence de Cash, les paroles jetant des ombres sur d'incessants changements d'accords. *"Les gens ne vivent et ne meurent pas, ils flottent seulement/ Elle a suivi l'homme/ Au grand manteau noir..."*

Lanois joue sur tous les morceaux, sauf "Disease Of Conceit", mais c'est sur "Most Of The Time" que son CV est le plus audible. Lustré à l'extrême, l'arrangement est du pur *Joshua Tree*, tout en guitares puissantes et nuages distants. Et quelles paroles et quelle mélodie – contemplative, mélancolique et déterminée ; on a presque envie que Lanois baisse les faders et laisse la chanson respirer. C'est un désir que même la version alternative sortie sur "Tell Tale Signs" n'assouvit pas.

"What Good Am I" continue dans l'excellence. Confessionnelle et triste, elle couple des paroles sombres et une voix qui soupire : *"À quoi je sers si je dis des bêtises/ Et si je ris face à ce que le chagrin apporte/ Et tourne le dos tandis que tu meurs en silence..."* Cette paranoïa songeuse revient sur ce qui pourrait être le chef-d'œuvre ici, "What Was It You Wanted". Dylan semble réexaminer son identité – encore – et le temps pris par les demandes de ses femmes, passées et présentes, et de son public. Morose, onirique et incisif, le morceau flotte vers ce point crucial : *"Quoi que tu veuilles/ Qu'est-ce que ça pouvait être/ Quelqu'un t'a-t-il dit/ Que tu pouvais l'obtenir de moi ?"* (*"Je ne pense pas que Barry White aurait pu mieux faire,"* dit-il dans ses *Chroniques*. Il est son meilleur critique.)

Vient le morceau final, la mélodie nocturne de "Shining Star" et ses derniers mots qui en disent long : *"J'ai vu une étoile filante ce soir/ S'échapper..."*

Pris dans son ensemble, *Oh Mercy* est un poème musical, imprégné de la foi sombre et du stucco délabré de son lieu de naissance, la Nouvelle-Orléans. *Oh Mercy* est apocalyptique, réfléchi, romantique, truffé d'histoires, de nouvelles et de mystère gothique. Il se balade, groove et vous brise le cœur. Il rappelle son œuvre intime des sixties et développe le modèle de blues qu'il a fait avancer vers un nouveau siècle. Et en cela, ses plus proches cousins sont John Wesley Harding et Modern Times. L'écoute du rap des années 1980 n'a peut-être pas influencé le son de Dylan, mais lui a donné une nouvelle attitude. Ne parlez pas de come-back. Il a toujours été là.

L'ALBUM OH MERCY

1. Political World ★★★★
2. Where Teardrops Fall ★★★
3. Everything Is Broken ★★★
4. Ring Them Bells ★★★★★
5. Man In The Long Black Coat ★★★★★
6. Most Of The Time ★★★★★
7. What Good Am I? ★★★★★
8. Disease Of Conceit ★★★
9. What Was It You Wanted ★★★★
10. Shooting Star ★★★★

Label: Columbia
Production: Daniel Lanois
Enregistré à: The Studio, Nouvelle-Orléans, Louisiane, février-juillet 1989
Personnel: Bob Dylan (chant, guitare, piano, harmonica, guitare 12 cordes, orgue), Daniel Lanois (production, mixage, dobro, lap steel, guitare, omnichord), Willie Green (batterie), Tony Hall (basse), John Hart (saxophone), Daryl Johnson (percussions), Larry Jolivet (basse), Cyril Neville (percussions), Alton Rubin Jr (planche à laver), Mason Ruffner (guitare), Brian Stoltz (guitare), Paul Synegal (guitare), Malcolm Burn (tambourin, claviers, basse), Rockin' Dopsie (accordéon)
Meilleurs classements: UK 6; US 30

DATE DE SORTIE
10 SEPTEMBRE
1990

UNDER THE RED SKY

Jams entre stars dédiées à un enfant ? Berceuses à la profondeur insoupçonnée ? *"Remue, remue, remue comme un bol de soupe !"*

PAR LOUIS PATTISON

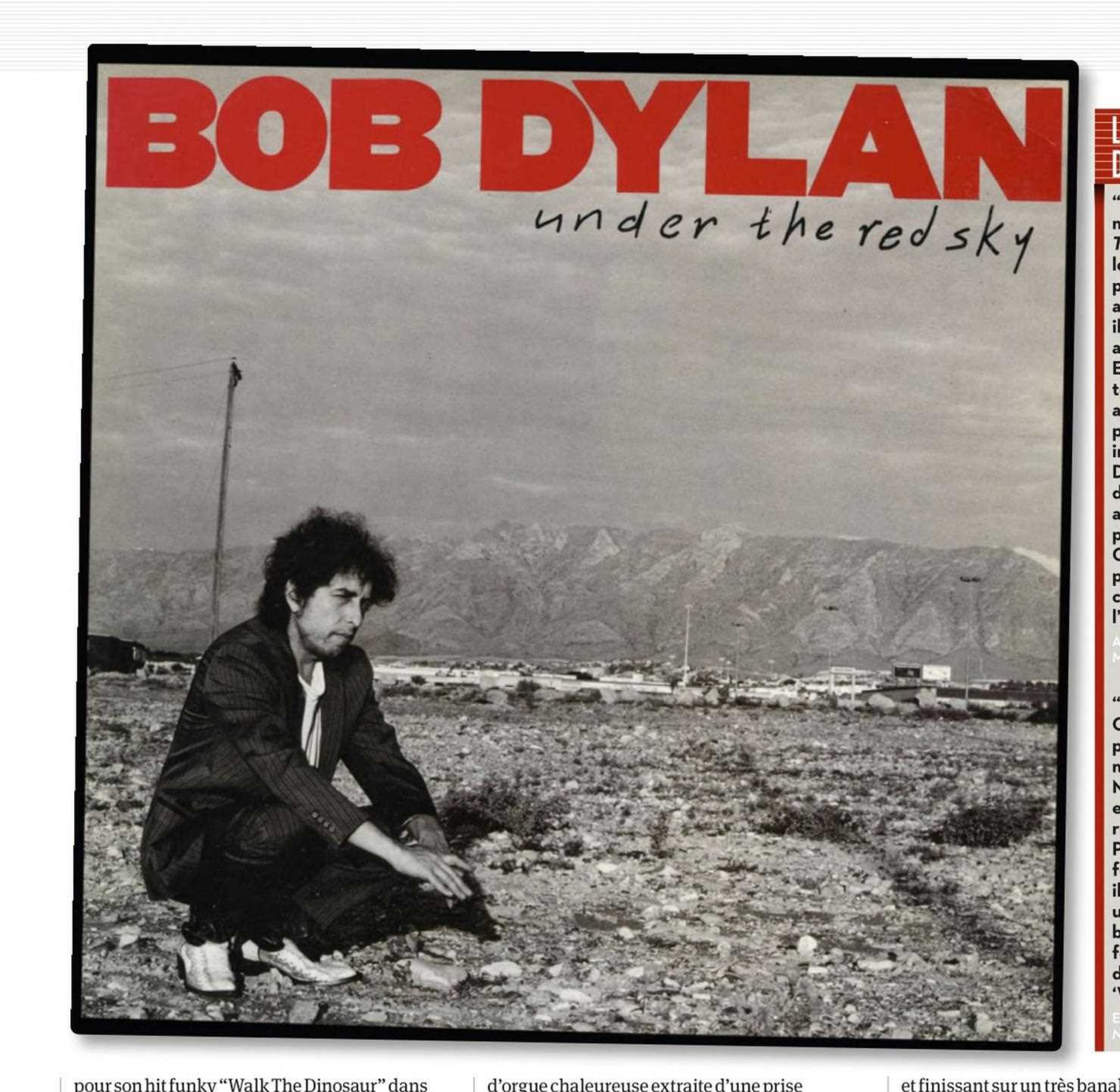
DYLAN EST SANS doute le musicien ultime pour les critiques, son œuvre riche et dense, appréciable en tant que rock'n'roll, poésie, littérature – voire art moderne. Mais aucun artiste n'est à l'abri de leurs attaques, surtout au cours d'une carrière s'étalant sur six décennies. Et s'il revient aux pionniers tels que Dylan d'emprunter ce chemin solitaire et de se moquer des attentes, même en étant du côté de la postérité, peu de critiques ou de dylanophiles sont venus défendre le premier titre de *Under The Red Sky*, "Wiggle Wiggle".

Sur ce boogie musclé au backbeat raide, Dylan nous implore, tour à tour, de remuer *"comme un bol de soupe"*, *"un essaim d'abeilles"*, *"un gros serpent"* et, le plus imaginatif sans doute, *"une tonne de plomb"*. Suivant de près son retour en force de l'année précédente, *Oh Mercy* – disque riche en contemplation spirituelle et amoureuse –, on est tenté de demander haut et fort à quoi Dylan pense. Le critique Patrick Humphries, dans son livre *The Complete Guide To The Music Of Bob Dylan*, résume très bien le sentiment d'incrédulité et de déception qui salue le morceau : *"Pire que tout ce que Dylan a pu enregistrer ?* se demande-t-il, avant d'ajouter, *bien sûr, vous ne pouvez pas avoir à chaque fois* Hamlet *ou 'Like A Rolling Stone' – mais 'Wiggle Wiggle' ?"*

La piètre réputation de "Wiggle Wiggle" s'étend à l'album dont il vient, et ça n'est pas limité aux critiques. Dylan a une mauvaise opinion de *Under The Red Sky*, le jugeant bâclé et décousu, enregistré à l'apogée de sa désillusion envers l'industrie musicale. Malgré une liste d'invités poids lourds incluant Jimmie Vaughan, Elton John, George Harrison, David Crosby et Stevie Ray Vaughan, le résultat final semble léger ; trop de monde avec une production trop artificielle pour que les moments les plus groovy ressortent. Malgré tout, *Under The Red Sky* a ses supporters, qui cherchent dans cet ensemble en apparence superficiel des profondeurs cachées.

En 1990, Dylan est assurément occupé. Il y a une tournée en Amérique et des festivals d'été en Europe, des enregistrements avec Brian Wilson et les Traveling Wilburys, sans parler de participations au concert hommage à Roy Orbison et au live de Tom Petty. En coulisse, il a d'autres préoccupations. La fille qu'il a eue avec Carolyn Dennis, Desiree Gabrielle Dennis-Dylan, a quatre ans et c'est à elle – ou selon la pochette, à "Gabby Goo Goo" – que *Under The Red Sky* est dédié. S'agit-il d'un disque de chansons pour enfants ? Pas vraiment, mais en y regardant de plus près, des références à des berceuses, aux fables et à la Bible reviennent régulièrement : "10,000 Men" est un clin d'œil à "The Grand Old Duke Of York" ; la chanson-titre brode autour de Mother Goose et s'achève sur deux enfants *"cuits dans une tourte"*, tels les merles de la comptine "Sing A Song Of Sixpence" ; et il y a l'énigmatique "Handy Dandy", portrait fascinant d'un gentleman renégat, écrit au premier coup d'œil, en vers de mirliton de Dylan, mais après analyse universitaire, il s'avère que des phrases sont empruntées à des sources allant du Roi Lear au Sermon du Christ sur la montagne. Ces penchants pour les paroles ambitieuses sont livrés dans un paysage musical qui, à côté de la production de Daniel Lanois sur *Oh Mercy*, paraît simple et efficace, quoique souvent assez limité. Outre "Jack Frost" – le nom sous lequel est crédité Dylan sur la pochette –, la production est assurée par Don Fagenson et David Weiss du groupe de Detroit Was (Not Was), connu

MALGRÉ UNE LISTE D'INVITÉS POIDS LOURDS, LE RÉSULTAT FINAL SEMBLE LÉGER



LE VERDICT DE LA CRITIQUE

"Il y a un ton moqueur sur *Under The Red Sky* avec lequel même les piliers de Dylan auront du mal. Mais il est rare d'être aussi imprévisible. Et après tout ce temps, il semble assez inutile de se plaindre de la pure intransigeance de Dylan, de son refus de se soumettre aux idées préconçues. C'est exactement pourquoi nous continuons à l'écouter."

ALLAN JONES, *MM*, 15 SEPT 1990

"Même New Kids On The Block pourrait faire une meilleure chanson. Mais peut-être est-ce la dernière ruse de Dylan. Pourquoi se foulerait-il quand il peut gagner une fortune en balançant aux foules décérébrées des âneries comme 'Wiggle Wiggle' ?"

EDWIN POUNCEY, *NME*, 11 NOV 1990

pour son hit funky "Walk The Dinosaur" dans les eighties. Ils arrivent à Dylan par un biais inhabituel. Travaillant sur la bande-son de la comédie *Premiers Pas Dans La Mafia*, Fagenson enregistre une reprise de "Maggie's Farm" par l'ancien présentateur de *Miss America* et crooner Bert Parks. Le duo rencontre Dylan en coulisse au Molson Amphitheater à Toronto, lui passe une cassette de la chanson et a la surprise d'être appelé quelques mois plus tard : veulent-ils se joindre à Dylan en studio pour enregistrer un nouveau titre, "God Knows" ? Difficile de dire non.

"On n'a jamais discuté des idées ou des thèmes, a dit Fagenson dans *Uncut* en 2008 à propos des séances de *Under The Red Sky. Il y avait une compréhension tacite entre nous. Bob ne nous a jamais joué une des chansons à l'avance, et David et moi ne lui disions pas où seraient les musiciens."* L'humeur en studio est détendue et animée, Dylan préférant les longues jams et les premières prises. Le batteur Kenny Aronoff est un vrai atout, son rythme musclé donnant un côté exubérant au piano honky-tonk de "Unbelievable" et "TV Talkin' Song", rock entraînant qui débute avec Dylan prêtant l'oreille aux prêcheurs du Speaker's Corner de Hyde Park et se mue en laïus contre les dangers de la télévision : *"Parfois il faut faire comme Elvis et tirer sur cette saleté."*

Il y a du beau jeu, ici. "Handy Dandy" est un proche cousin de "Like A Rolling Stone", jam d'orgue chaleureuse extraite d'une prise de 34 minutes avec Al Kooper aux claviers, Stevie Ray et Jimmy Vaughan à la guitare et David Lindley sur une lap steel Weissenborn. Sur le doux "Born In Time" – à l'origine destiné à *Oh Mercy* –, Dylan prend une guitare acoustique et, avec Bruce Hornsby au piano, il capture la lassitude cosmique du morceau. Pourtant, l'accent mis sur la spontanéité donne souvent à *Under The Red Sky* un air inachevé. Sur le plan des paroles, "God Knows" pourrait être un des grands cantiques de Dylan, mais pas sous cette forme de blues rock sommaire, trop indigeste pour aller avec les questions spirituelles posées par les paroles. De son côté, "10,000 Men" est particulièrement soigné, Dylan imaginant *"10 000 femmes balayant ma chambre"* et finissant sur un très banal : *"Ooh, bébé, merci pour mon thé/ Bébé, merci pour mon thé/ C'est si gentil de ta part d'être gentille avec moi..."* Cela a sans doute un sens profond pour son créateur, mais comme on l'a noté, ce n'est pas "Desolation Row".

Bien sûr, Dylan n'est pas là pour faire plaisir à qui que ce soit. Alors à qui s'adresse vraiment *Under The Red Sky* ? Il est difficile d'imaginer Gabby Goo Goo (4 ans), à qui il est dédié, en tirer grand-chose. Ceux qui peuvent apprécier Bob et le reste des sommités jammant ici, sont sans doute rebutés par les aspects infantiles de certaines paroles. Au final, il convient peut-être pour un disque inspiré par les contes de fées que le 27e LP de Dylan soit un vilain petit canard : mal aimé, à défaut d'être repoussant.

L'ALBUM UNDER THE RED SKY

1. Wiggle Wiggle ★
2. Under The Red Sky ★★★
3. Unbelievable ★★★
4. Born In Time ★★★
5. TV Talkin' Song ★★★
6. 10,000 Men ★★
7. 2 × 2 ★★★
8. God Knows ★★
9. Handy Dandy ★★★★
10. Cat's In The Well ★★

Label: Columbia
Production: Jack Frost, Don Was et David Was
Enregistré à: Oceanway Studios, Record Plant Studio, Complex Studio, Sorcerer Studio, Los Angeles
Personnel: Bob Dylan (chant, guitare, piano, accordéon, harmonica), Kenny Aronoff (batterie), Rayse Biggs (trompette), Paulinho Da Costa (percussions), George Harrison (guitare slide), Bruce Hornsby, Elton John (piano), Al Kooper (claviers), David Lindley (bouzouki, guitare), David McMurray (saxo), Jamie Muhoberac (orgue), Robben Ford, Jimmie Vaughan, Stevie Ray Vaughan, Waddy Wachtel (guitare), Sweet Pea Atkinson, Sir Harry Bowens, Donald Ray Mitchell, David Crosby, David Was (chœurs), Don Was, Randy Jackson (basse)
Meilleurs classements: UK 13; US 38

DATE DE SORTIE
3 NOVEMBRE
1992

GOOD AS I BEEN TO YOU

Dans un garage spacieux de Malibu, Dylan renoue avec ses inspirations de jeunesse. Un chanteur folk renaît.

PAR ALASTAIR McKAY

APRÈS LA DÉCEPTION de *Under The Red Sky*, Dylan se retrouve à un carrefour. Comme tout voyageur hésitant, il préfère revenir sur ses pas avec un album acoustique de chansons folk traditionnelles, enregistrées très simplement dans son garage à Malibu. C'est l'époque de MTV Unplugged – Paul McCartney a popularisé le format dépouillé un an plus tôt – mais les efforts de Dylan sont plus âpres que ça, d'une austérité parfois implacable. Avec le recul, il est clair qu'il tente de se reconnecter à son inspiration. Il n'a pas de nouveaux morceaux à enregistrer et il s'est sûrement senti à court d'idées pour toujours. Mais *Good As I Been To You* marque aussi le moment où Dylan trouve littéralement une nouvelle voix. Elle n'est pas jolie. Elle assume ses cicatrices avec fierté. Elle a l'air abîmée, voire brisée.

L'album marque une renaissance et peut être vu comme une entrée dans la carrière ultérieure de Dylan, où les dégâts sur sa voix deviennent une mesure du temps écoulé et de l'autorité du chanteur s'étendant à l'histoire de la chanson populaire.

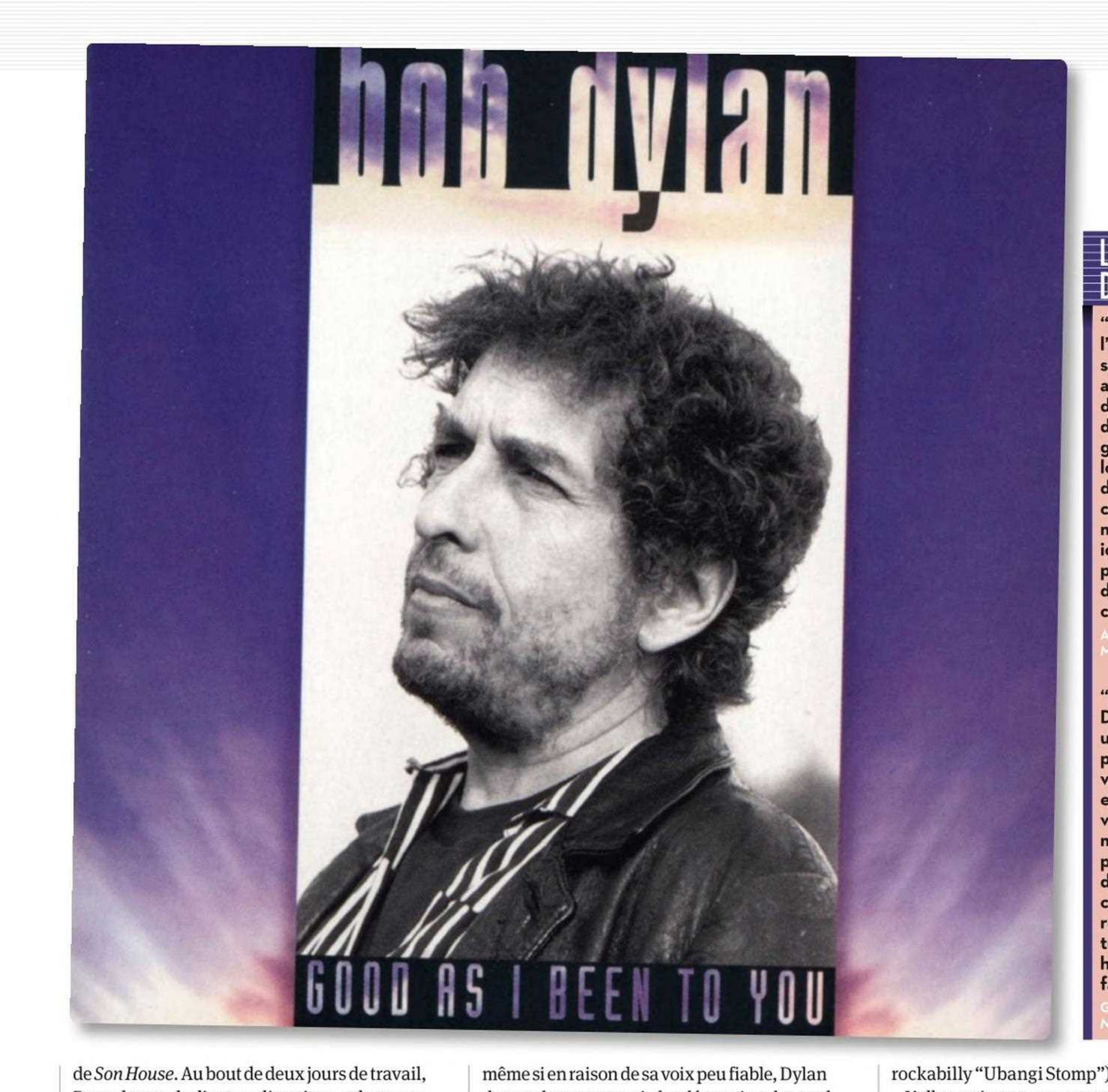
Avant d'aller où il se doit d'être, Dylan part enregistrer aux Acme Studios, à Chicago, avec pour producteur son ami et confrère David Bromberg. Ces séances font l'objet d'histoires contradictoires, mais Dylan a assurément enregistré des blues de Chicago, ainsi que quelques chansons de Bromberg. Deux enregistrements font surface en 2008 sur *Tell Tale Signs* ("Duncan And Brady" et "Miss The Mississippi" de Jimmie Rodgers).

Les séances à Acme sont informelles et frustrantes. On raconte que Dylan efface des prises parfaites, dans sa quête incessante de son *"live"*. Environ trente chansons sont enregistrées et Bromberg mixe l'équivalent d'un album tandis que Dylan part pour une brève tournée d'été en Europe. À son retour, il rejette ces mixes, disant à Bromberg de *"retourner écouter les prises brutes"*. Il sous-entend que ce dernier a surproduit les morceaux. Le projet n'est pas entièrement abandonné. Dylan décide de continuer le travail dans son studio, dans son garage à Malibu. Initialement, l'idée est de ponctuer les enregistrements de groupe des sessions précédentes par des morceaux acoustiques en solo. Ces séances sont produites par Debbie Gold, associée de Dylan de longue date qui manage aussi Micajah Ryan, un ingénieur du son qui a travaillé avec Guns N' Roses tout en ayant un penchant pour la folk. Ryan n'est pas fan de Dylan, mais Gold l'entraîne en studio, lui expliquant qu'il n'y en a que pour une semaine de travail.

UNE CARTE AU TRÉSOR MOUILLÉE DE LARMES, MARQUANT LA ROUTE ENTRE L'AVENIR DE DYLAN ET LES CHANSONS INSPIRANT SON PASSÉ

La simplicité du home-studio de Dylan à Malibu peut être exagérée. Il se situe au fond du garage où il parque ses motos et ses flight cases, mais c'est un vaste espace avec 4,50 mètres de hauteur de plafond, couvert de mousse acoustique. En arrivant, Ryan note que le studio pourrait aisément contenir sa maison. Il est à peine meublé – quelques chaises, des enceintes, un pupitre et une guitare. La cabine est derrière une vitre et contient une console et un magnétophone à bandes.

Rien n'est planifié. Dylan ne dit pas grand-chose, indiquant seulement qu'il veut enregistrer deux ou trois morceaux acoustiques devant sonner comme un disque



LE VERDICT DE LA CRITIQUE

"Dylan n'a pas eu l'air aussi à l'aise en studio depuis des années. Il est sûr de lui. On l'entend dans son jeu de guitare. Pendant longtemps, il a joué de la guitare comme s'il était menotté. Il revient ici au finger-picking complexe de ses souvenirs, et c'est magnifique."

ALLAN JONES, *MM*, 14 NOV 1992

"Le disque de Dylan est hanté, un pays des ombres peuplé de vagabonds perdus et de pionniers vaincus du nouveau monde. C'est le plus effrayant des disques de Dylan, comme s'il respectait les termes d'un horrible pacte faustien."

GAVIN MARTIN, *NME*, 31 OCT 1992

de *Son House*. Au bout de deux jours de travail, Ryan demande d'autres directives, et les noms de Charlie Patton et Robert Johnson sont ajoutés à la liste. Ryan réalise qu'un tel son n'est pas faisable avec la technologie contemporaine, les vieux disques de blues étant directement enregistrés sur vinyle, et il cherche des moyens de limiter la gamme dynamique des morceaux. Ce faisant, il se met à reconnaître la chanson qu'interprète Dylan. Pour Ryan, on dirait la ballade irlando-australienne, "Wild Colonial Boy", mais pour Dylan, il s'agit de "The Ballad Of Jim Jones" ou juste "Jim Jones". Les deux hommes parlent de la chanson et d'un livre d'histoire australienne que Ryan vient de lire, et trouvent un terrain d'entente. Encouragé par Gold, Dylan trouve une nouvelle motivation. Les chansons sont travaillées et retravaillées, jouées dans n'importe quel ton et tempo, alors que Dylan tente d'y injecter de la fraîcheur. Obligation contractuelle au départ, le projet vire à l'exploration intime des racines de l'écriture de Dylan.

Dylan approche les chansons de façon assez ludique, les traitant comme si elles étaient les siennes, si bien que celles qui ne sont pas vraiment traditionnelles, comme la ballade de Stephen Foster, "Hard Times", ont un côté intemporel totalement original. C'est charmant, même si en raison de sa voix peu fiable, Dylan demandera pourquoi, des décennies plus tard, les critiques s'en sont plaints, mais n'ont jamais rien dit contre Tom Waits. De la même manière, Dylan attaque "Tomorrow Night" avec des cordes vibrantes et une note de bouleversement émotionnel assez absentes de la version d'Elvis Presley et en termes de sérénades romantiques, c'est assez désespéré.

Dans le répertoire traditionnel, Dylan va loin, offre un beau "Arthur McBride" (chanson pacifiste ancienne, popularisée par Planxty et d'autres). "Blackjack Davy", en mode crooner nasillard sur une spirale de guitare acoustique, renvoie à Robert Burns et au-delà, avant de réémerger à l'ère du rock'n'roll (Warren Smith l'enregistre en face B du hit rockabilly "Ubangi Stomp").

L'album n'est pas un gros succès commercial et conserve une réputation mitigée chez les aficionados. La présentation désinvolte des morceaux cause des problèmes de droits et des sous-entendus que Dylan s'est approprié les arrangements d'autres artistes, mais il faut plutôt le voir comme un reboot de sa créativité.

Il n'y a peut-être pas de temps fort sur *Good As I Been To You*. Les énigmes des originaux de Dylan manquent aux puristes. Mais c'est bien plus qu'un album de reprises. Ou qu'un Dylan unplugged. C'est une carte au trésor mouillée de larmes, marquant la route entre l'avenir de Dylan et les chansons inspirant son passé. Le chemin est accidenté et il ne l'a pas quitté depuis.

L'ALBUM GOOD AS I BEEN TO YOU

1. Frankie & Albert ★★★★
2. Jim Jones ★★★★
3. Blackjack Davey ★★★★
4. Canadee-i-o ★★★★
5. Sittin' On Top Of The World ★★★
6. Little Maggie ★★★
7. Hard Times ★★★★
8. Step It Up And Go ★★★
9. Tomorrow Night ★★★★
10. Arthur McBride ★★★★
11. You're Gonna Quit Me ★★★★
12. Diamond Joe ★★★★
13. Froggie Went A Courtin' ★★★

Label: Columbia
Production et supervision: Debbie Gold
Enregistrement et mixage: Micajah Ryan
Enregistré à: garage de Dylan, Malibu
Personnel: Bob Dylan (chant, guitare, harmonica)
Meilleurs classements: UK 18; US 51

DATE DE SORTIE
29 AOÛT
2006

WORLD GONE WRONG

L'angoisse de la page blanche se poursuit, mais une issue se présente alors que Dylan apprend à *"aller de l'avant en revenant en arrière"*.

PAR NICK HASTED

LA NOUVELLE DIRECTION de *Good As I Been To You* a été remarquée là où on ne s'y attend plus. C'est le premier album de Dylan à passer dans l'émission de John Peel depuis des décennies, et l'animateur fait un petit speech sur l'amélioration spectaculaire de la musique. Columbia l'a ignoré et, bientôt, il sombre sans laisser de trace.

Il est difficile de se rappeler à quel point Dylan n'a plus la cote alors, considéré par la plupart des gens comme un blaireau à la voix éraillée. Son retour à des chansons traditionnelles acoustiques peut être pris à présent comme une étape sur le chemin de son futur fracassant come-back. Mais en 1993, Dylan ne sait pas s'il réécrira un jour une chanson. Quand il remet le pied dans son home studio pour un deuxième album de reprises anciennes, mettant ainsi fin à son contrat avec Columbia, son avenir est dans un flou inquiétant.

World Gone Wrong se complaît dans ce sentiment. Si *Good As I Been To You* a reconnecté Dylan avec ses racines folk, celui-ci est un album de blues. Sa voix est différente. Elle n'a jamais été complètement ruinée, se régénérant une fois traitée avec soin, et le croassement de l'album précédent est remplacé par un ton doux et plein de regrets approprié. Les deux disques contrastent avec les productions coûteuses qui les ont précédés. Mais vus sous un autre angle, ils progressent sur un chemin entamé par Dylan sur ses LP les plus ridiculisés de la décennie écoulée : sur le dernier titre austère de *Empire Burlesque*, "Dark Eyes" ; les standards "Shenandoah" et "Rank Strangers To Me", chantés avec une conviction soudaine au milieu de la panne d'inspiration de *Down In The Groove* ; ou "10,000 Men" et "2 x 2", nouvelles chansons folk employant un vieux langage à base de chats noirs et de balais sur *Under The Red Sky*.

Avant d'en arriver à sa musique, *World Gone Wrong* marque des points pour ses notes de pochette signées Dylan – ses premières depuis 1974. Elles sont importantes, car son image au début des années 1990 est celle du chanteur *"éprouvé"* que Don Was a vu en produisant *Under The Red Sky*, visage caché par un hoodie gris, traînant les pieds et confus. Personne ne sait ce qui se passe dans sa tête. Les notes de pochette ont un objectif pratique, citant les sources des arrangements pour parer aux accusations de plagiat subies par *Good As I Been To You*. Mais elles prouvent surtout que son cerveau est toujours alerte. En l'absence de nouvelles paroles, elles donnent à *World Gone Wrong* un contexte créatif présent. Voilà ce que Bob pense aujourd'hui. Les notes contiennent des sauts synaptiques et la grammaire Beat de sa prose des sixties. C'est un manifeste contre le monde d'après-guerre que Dylan a contribué à façonner, préférant *"l'Amérique quand Mère était la reine de cœur, avant Charlie Chaplin, avant l'Équipée sauvage... avant que le monde dérangé du divertissement nous explose au visage."* Chanter ces morceaux consiste à *"apprendre à aller de l'avant en revenant*

AVANT D'EN ARRIVER À SA MUSIQUE, *WORLD GONE WRONG* MARQUE DES POINTS POUR SES NOTES DE POCHETTE SIGNÉES DYLAN

LE VERDICT DE LA CRITIQUE

"Quand l'indignation morale féroce de 'Stack A Lee' déferle, martelée par une guitare brutale et des éclats d'harmonica, Dylan prouve, avec ce chant nasillard passionné sonnant comme une guêpe en colère, qu'il peut encore faire la meilleure imitation de Dylan qui soit."

STEPHEN DALTON, NME, 4 OCTOBRE 1993

en arrière... à tirer quelques coups au hasard à la face du temps." The Mississippi Sheiks, cousins de Charlie Patton dont le hit "Sittin' On Top Of The World" figure sur *Good As I Been To You* et qui fournissent ici "World Gone Wrong" et "Blood In My Eyes", sont jugés *"contre la politique publique de la culture"*.

C'est une critique musicale brillante et extrême, premier bourgeon de son futur triomphe avec *Chroniques*. Elle place Dylan en accord avec le restant des années 1990, alors que la country alternative remplace le grunge et que ses vieux confrères se relancent avec des LP acoustiques ancrés dans le passé – *American Recordings* (1994) de Johnny Cash ou *The Ghost Of Tom Joad* (1995) de Bruce Springsteen.

La musique est à la hauteur des notes, incluant deux de ses meilleurs enregistrements. "Blood In My Eyes" est chanté de la voix triste d'un homme désirant les faveurs d'une prostituée. Sa guitare le suit, alors qu'on observe la dignité pathétique de ses préparatifs *("Rentré chez moi/ Mis ma cravate")* et qu'on entend ses échanges lorsqu'il tente une transaction. L'objet de ses désirs essaie sagement de se dégager ou de l'escroquer, mais il ne se laisse pas faire. Il tente de façon sinistre la désinvolture, chantant : *"J'ai les yeux injectés de sang pour TOI,"* comme si c'était son jour de chance, ce qui n'arrange rien. Dylan alterne ce dialogue implicitement menaçant et une résignation lasse ; quand il chante : *"Je me fous de ce que tu fais"*, le dernier mot semble se briser au sol. "Delia", qu'il a repris la première fois à l'université du Minnesota en 1960, est tout aussi bon. Cette histoire de joueuse et de l'homme condamné à 99 ans de prison pour son meurtre est une chanson d'amour étrange, au narrateur peu clair, sur fond de picking plaisant. Mais ce qui frappe surtout, c'est Dylan, 52 ans, répétant que *"Tous les amis que j'ai eus sont partis"* avec une vacuité désespérée. Il semble seul et épuisé. "World Gone Wrong", interprété dans un murmure intime, est aussi chargé de regrets. "Stack A Lee" est à l'inverse joué à une vitesse convenant à la violence soudaine du protagoniste, trait qu'on retrouve chez la petite amie vengeresse de "Love Henry". Les morts s'accumulent, du carnage de la guerre de sécession de "Two Soldiers" au sentimental "Lone Pilgrim", chanté apparemment depuis la tombe.

World Gone Wrong confirme aux fans de Dylan qu'il respire au plan créatif, mais il est à nouveau ignoré de tous. Aux USA, il est brièvement 70e des charts, son pire classement. Il est encore difficile de savoir ce que réserve la suite, sans nouvelles chansons à l'horizon. Il lui faudra encore un moment pour revenir.

L'ALBUM WORLD GONE WRONG

1. World Gone Wrong ★★★★
2. Love Henry ★★★★
3. Ragged & Dirty ★★★
4. Blood In My Eyes ★★★★★
5. Broke Down Engine ★★★
6. Delia ★★★★★
7. Stack A Lee ★★★★
8. Two Soldiers ★★★★
9. Jack-A-Roe ★★★
10. Lone Pilgrim ★★★

Label: Columbia
Production: Bob Dylan
Enregistré et mixé: Micajah Ryan
Enregistré à: Home studio, Malibu, Californie
Personnel: Bob Dylan (chant, guitare, harmonica)
Meilleurs classements: UK 35; US 70

DATE DE SORTIE
30 SEPTEMBRE
1997

TIME OUT OF MIND

La renaissance commence pour de bon, avec une vision sombre de la mortalité et des angoisses de la cinquantaine qui vont avec.

PAR ANDREW MUELLER

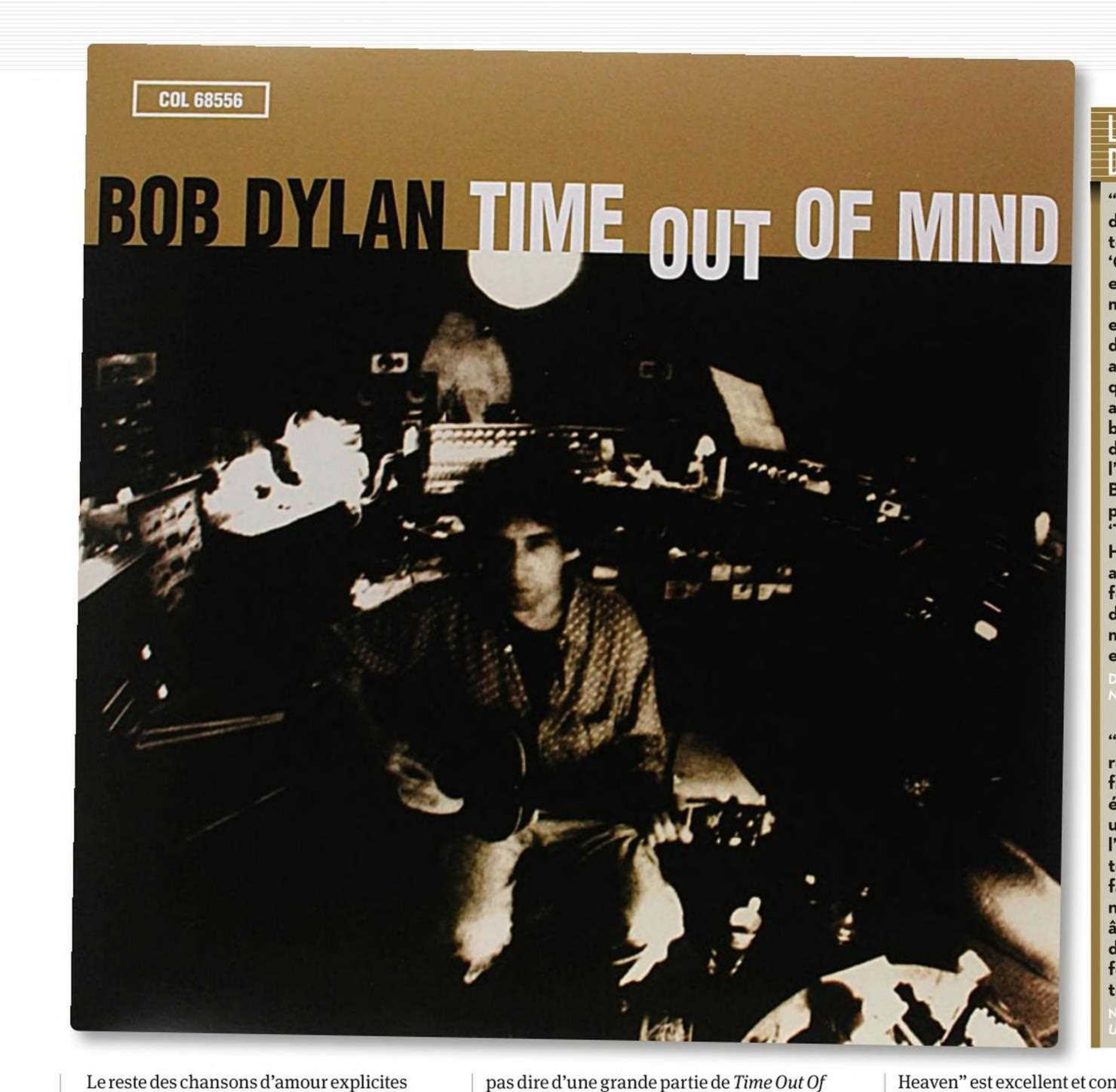
DURANT LA PÉRIODE hyperprolifique des sixties, en raison d'une pause de 19 mois entre *Blonde On Blonde* et *John Wesley Harding*, liée en partie à un accident de moto, le monde a redouté que Dylan ne revienne jamais, ou du moins pas tel qu'il était. Quand *Time Out Of Mind* sort en 1997, c'est sa première œuvre originale en sept ans – et son prédécesseur dans cette lignée, le maladroit et incohérent *Under The Red Sky*, n'a été classé parmi ses meilleurs (voire ses moins dérangés) que par des provocateurs. Après deux disques folk de reprises, *Time Out Of Mind* arrive chargé du poids de l'anticipation et/ou la trépidation entourant tout retour d'un ancien champion, en particulier un qui a donné des raisons de croire que son âge d'or n'est qu'un souvenir.

Dans ce contexte, *Time Out Of Mind* représente une option sans risque, au sens où il s'agit du pendant du précédent album de Dylan qui a été accueilli de façon plus ou moins unanime – le magistral *Oh Mercy* en 1989. Dylan reprend Daniel Lanois à la production et adopte à nouveau une palette de blues sombres. Il semble aussi animé par l'idée que la quantité peut compenser un récent manque de qualité. Les onze titres s'étirent sur près de 73 minutes – en comptant l'augmentation de durée moyenne causée par le final : "Highlands", qui occupe seize minutes et demie, cela sous-entend chez Dylan une détermination à ne pas échouer (encore) par manque d'ambition.

Les apparences indiquent une œuvre de bon augure, bien que peut-être pesante – sa longueur, son titre générique et énigmatique, le portrait noir et blanc flou qui orne sa pochette (même s'il aurait pu s'appliquer un peu plus à épeler correctement "Gretsch" et le nom du claviériste Jim Dickinson dans les crédits). Il s'avère que les apparences n'étaient pas trompeuses : *Time Out Of Mind* est une discussion triste, personnelle et souvent profonde sur la mortalité, et l'admission qu'il s'agit d'une fragilité humaine à laquelle même Dylan n'échappe pas. Ironiquement, c'est sur le dernier titre épique de l'album qu'on trouve la seule manifestation de Dylan d'humeur farfelue. Si la chanson, comme le reste du disque, s'angoisse quant à la meilleure façon d'utiliser le temps qu'il nous reste ici-bas *("La fête est finie/ Et il y a moins en moins de choses à dire")*, Dylan consacre plusieurs couplets à se souvenir d'une conversation sur les œufs, l'art et la littérature féministe avec une serveuse à Boston.

> *TIME OUT OF MIND* EST AUSSI BON QUE LE VEULENT LES FANS DE DYLAN, À PRÉSENT DÉSESPÉRÉS

Sur une grande partie de *Time Out Of Mind*, Dylan est pensif, triste et hargneux, comme le sont souvent les hommes à la cinquantaine. On y voit la perspective qui se rétrécit, symptôme de l'âge moyen quand un gars se met à réaliser : 1) qu'il ne peut pas changer le monde, ou du moins, pas tant que ça ; et 2) qu'il ne saurait pas par où commencer de toute façon. Dylan passe *Time Out Of Mind* replié dans son monde de regrets et de chagrins. Le premier morceau : "Love Sick", annonce ces préoccupations dès son titre : c'est un assemblage d'orgues brumeux et de guitares irritables, sur lequel un Dylan distordu gronde, avec un feeling incomparable : *"J'en ai assez de l'amour/ Mais je suis en plein dedans."*



LE VERDICT DE LA CRITIQUE

"C'est des choses du quotidien, de tous les jours. 'Cold Irons Bound' est sans doute le morceau le plus entraînant du disque, avec une attaque rock'n'roll qui complète son atmosphère de bagne, mais d'autres comme l'austère 'Dirt Road Blues' et le quelque peu sépulcral 'Trying To Get To Heaven', avec ses accents gospel, font battre le cœur de ce LP et montrent où Dylan en est à présent."

DELE FADELE, *NME*, 27 NOV. 1997

"Un album remarquable, noir, fracturé, aux émotions brutes, un journal de l'autre côté totalement fascinant. Ici, Dylan n'est pas qu'une âme troublée. Il est dangereusement foutu et tourmenté."

NIGEL WILLIAMSON, *UNCUT*, NOV. 1997

Le reste des chansons d'amour explicites sont moins sinistres, mais on ne risque tout de même pas de les confondre avec "You Are My Sunshine". "'Til I Fell In Love With You" est un autre blues cool, sur lequel Dylan compile un inventaire grinçant des symptômes d'un cœur brisé *("Les ordures s'accumulent/ Prenant de la place/ J'ai l'impression que mes yeux sont tombés de ma tête")*. Avec "Make You Feel My Love", on dirait qu'il s'essaie à écrire une torch song mémorable – un "Bridge Over Troubled Water" ou un "Unchained Melody", voire un "(Everything I Do) I Do It For You", pouvant servir de bande-son à un million de premières danses. Selon ces critères, c'est sans doute un succès. "Make You Feel My Love" a été reprise par Billy Joel, Garth Brooks et Adele, mais ce n'est pas un compliment de dire qu'elle sonne plus comme une de leurs chansons que du Dylan. Malgré sa longue panne d'inspiration dans les années 1990, ses fans ont droit à attendre plus que *"Quand la pluie te tombe au visage/ Et que le monde entier est sur ton dos/ Je pourrais te prendre dans mes bras"* – un premier couplet qui susciterait le renvoi de n'importe quel apprenti rédacteur chez Hallmark.

"Make You Feel My Love" est au moins d'une économie louable – ce qu'on ne peut pas dire d'une grande partie de *Time Out Of Mind*. Trop de morceaux potentiellement punchy sont – avec tout le respect dû à celui qui doit se charger de la tâche délicate de demander à Bob d'abréger – bien trop longs. "Standing In The Doorway" est plutôt joli, mais pas assez pour justifier près de huit minutes. De la même façon, le blues torride "Million Miles" dure presque autant que la distance indiquée dans son titre, sans raison apparente. Comme l'a déjà prouvé le plus nerveux et meilleur "Dirt Road Blues", il est capable de concision.

Le plus gros compliment qu'on puisse faire à la crème de *Time Out Of Mind* est qu'il est aisément aussi bon que le veulent les fans de Dylan, à présent désespérés. "Tryin' To Get To Heaven" est excellent et convient le mieux au brouillard sépulcral cher à Lanois – un écho aux jalons de *Oh Mercy* comme "What Good Am I?" et "Ring Them Bells". "Cold Irons Bound" est un blues furieux et fracassant, dont les sept minutes bouillonnantes finissent par sonner comme une injustice, Dylan exprimant une trahison personnelle *("Il y a trop de gens, trop pour s'en souvenir/ Je pense que certains étaient des amis, je me suis trompé sur eux tous.")* Et la belle lamentation sur les possibles perdus : "Not Dark Yet", est le moment sur *Time Out Of Mind* où on a le sentiment que Bob Dylan est revenu parmi nous. *"Il ne fait pas encore nuit/Mais ça approche"* : Dylan grogne, grogne, contre la tombée de la nuit.

L'ALBUM TIME OUT OF MIND

1. Love Sick ★★★★
2. Dirt Road Blues ★★★★
3. Standing In The Doorway ★★★
4. Million Miles ★★★
5. Tryin' To Get To Heaven ★★★★
6. 'Til I Fell In Love With You ★★★
7. Not Dark Yet ★★★★★
8. Cold Irons Bound ★★★★★
9. Make You Feel My Love ★★★
10. Can't Wait ★★★
11. Highlands ★★★★

Label: Columbia
Production: Daniel Lanois
Enregistré à: Criteria Recording Studios, Miami
Personnel: Bob Dylan (chant, guitare, harmonica, piano), Daniel Lanois (guitare, mando-guitare), Bucky Baxter (guitare, pedal steel), Duke Robillard (guitare), Robert Britt (guitare), Cindy Cashdollar (guitare slide), Tony Garnier (basse), Augie Meyers (claviers, accordéon), Jim Dickinson (claviers), Jim Keltner (batterie), David Kemper (batterie), Brian Blade (batterie), Winston Watson (batterie), Tony Mangurian (percussions)
Meilleurs classements: UK 10; US 10

DATE DE SORTIE
11 SEPTEMBRE
2001

"LOVE AND THEFT"

Un collage d'antan. Une abondance de références déployées par un magicien. Une énigme exubérante – et un vrai classique de Dylan.

PAR DAMIEN LOVE

"*LA MUSIQUE ICI est une trame électronique, les paroles étant la sous-structure qui soude l'ensemble... Je le vois plus comme un greatest hits. Sans les hits.*"
– Bob Dylan dans *USA Today* (2001)

"C'était Bukka White, chantant 'Po' Boy', un archétype de chanson folk traditionnelle. Les collectionneurs de folk l'ont trouvée partout dans le Sud profond dans les années 1900. Chaque chanteur l'interprète à sa façon, imaginant ses propres paroles, la transmettant sous une nouvelle forme. Mais elle reste 'Po' Boy'.»
– Alexis Korner, *The Devil's Music*, BBC TV (1979)

"Les poètes mûrs volent."
– TS Eliot, *The Sacred Wood* (1920)

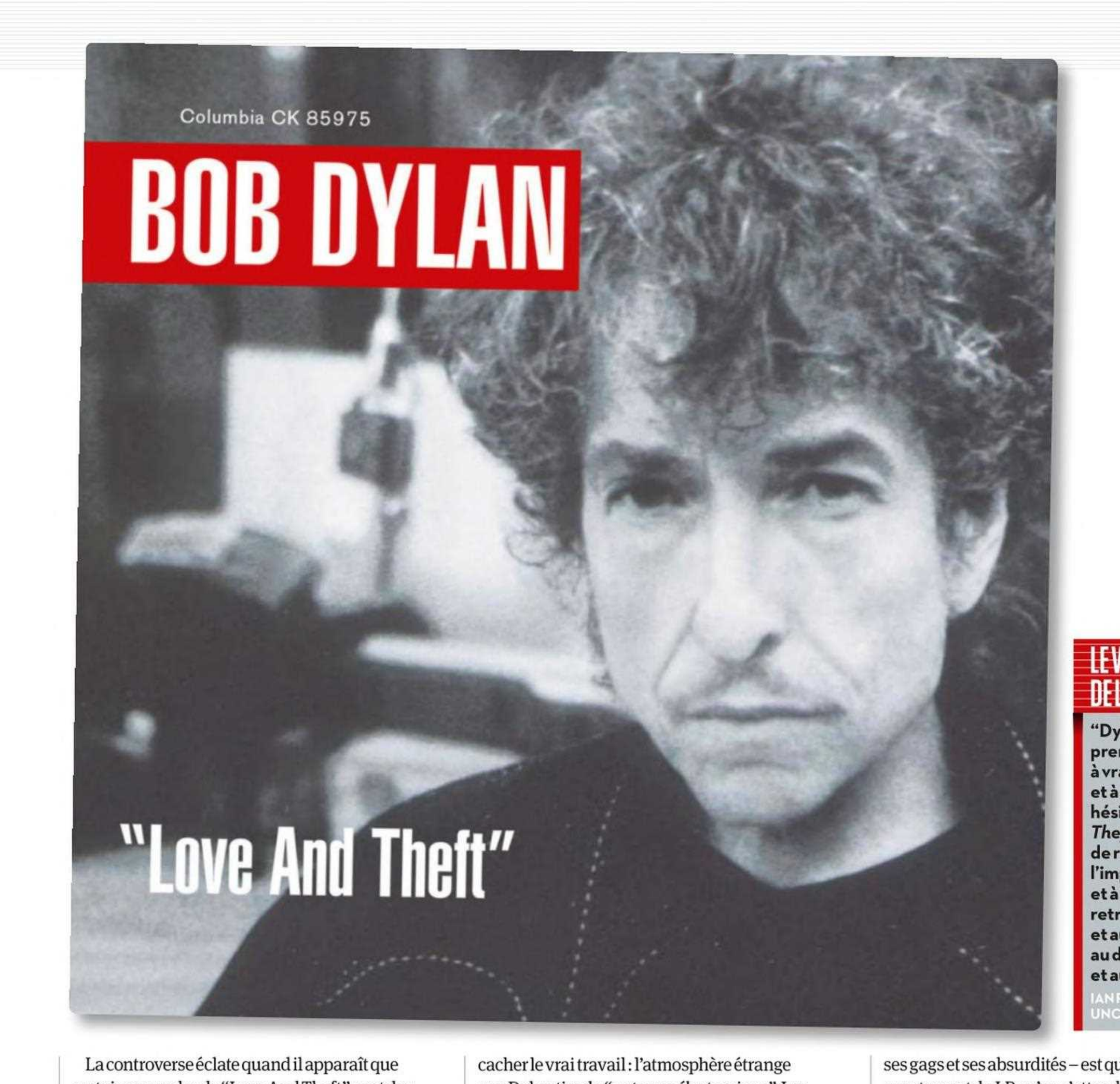
"Room service ? Envoyez-moi une plus grande chambre."
– Groucho Marx, *Room Service* (1938)

Regardez les tranches de vos LP de Bob Dylan et vous ne trouverez qu'une paire de guillemets. Enregistré la nuit avec son groupe de tournée à New York en mai 2001 alors qu'il fête ses 60 ans, le 31e album studio de Dylan ne s'intitule pas *Love And Theft*. Il s'appelle *"Love And Theft"*. Le titre est sans doute emprunté à *Love And Theft: Blackface Minstrelsy And The American Working Class*, livre de 1993 de l'universitaire américain Eric Lott, retraçant l'histoire de Blancs pauvres se déguisant en Noirs pour jouer des imitations de chansons d'esclaves dans des shows itinérants ; et, parfois, d'artistes noirs ayant recours au blackface pour que le public ne s'aperçoive pas qu'ils n'étaient pas blancs, initiant l'étrange boucle de rétroaction de l'appropriation et de la mascarade qui a caractérisé l'histoire bâtarde de la culture populaire américaine.

Mais plus que le titre, ce sont ces guillemets qui détiennent la clé de *"Love And Theft"*. À la première écoute, en tentant de suivre le disque sans être assommé de constater à quel point il est génial, étrange et vivant, on remarque des clins d'œil à d'autres chansons et textes, comme ça a toujours été le cas chez Dylan. On entend ce qu'on a appris à repérer. Et peut-être que dans le déferlement, on reconnaît des échos à Robert Johnson sur "Tweedle Dee" et "High Water" ; on est frappé par la manière dont ce dernier devient l'étrange ballade "The Coo Coo Bird", qui figure sur la fameuse *Anthology* de Harry Smith ; on repère que "Lonesome Day Blues" partage ses premiers vers avec le morceau de 1951 de Muddy, "Lonesome Day" et on se souvient qu'il les a pris aux Mississippi Sheiks ; et on est surpris quand, sur "Summer Days", confronté à quelqu'un qui lui dit *"Tu ne peux pas reproduire le passé"*, notre héros en *zoot suit* bondit et bafouille, tel Jay Gatsby : *"On ne peut pas ? Qu'essst-ce que tu veux dire ? Bien sûr qu'on peut !"*

> COMPILER UNE LISTE DE SOURCES NE DOIT PAS CACHER LE VRAI TRAVAIL : L'ATMOSPHÈRE ÉTRANGE QUE DYLAN TIRE D'ELLES

Cependant en vivant avec *"Love And Theft"*, alors que de plus en plus de fans ont rassemblé leurs observations, l'étendue du braconnage de Dylan a été mis à nu. Ainsi "Tweedle Dee" emprunte l'air et l'arrangement du single obscur de 1961 de Johnny & Jack, "Uncle John's Bongos" ; "Mississippi" résonne des chants de prison enregistrés par Alan Lomax dans les années 1940 ; le surréalisme rustique de "Floater" remonte à "Snuggled On Your Shoulder", interprété par Bing Crosby en 1932 ; "Moonlight" brille comme "Memories Of You" (1930) ; le dernier titre épique, "Sugar Baby", descend de "Lonesome Road" de Gene Austin ; et ainsi de suite.



LE VERDICT DE LA CRITIQUE

"Dylan est notre première rock star à vraiment vieillir et à le montrer sans hésiter. *'Love And Theft'* est truffé de références à l'impuissance et à la virilité retrouvée, à la fuite et au retour, au dégoût et au plaisir."

IAN PENMAN, UNCUT, OCT 2001

La controverse éclate quand il apparaît que certaines paroles de "Love And Theft" sont des phrases retravaillées du roman de 1991 de Junichi Saga, *Mémoires d'un Yakuza*. Mais pour les fans qui se souviennent que des citations de films comme *Key Largo* et *Le Faucon maltais* – et même des dialogues de *Star Trek* – se sont infiltrés dans ses albums des eighties, ça n'a rien de nouveau. Pendant ce temps, Dylan, comme n'importe quel gars du blues, de la folk ou du rockabilly avant, s'empare de morceaux là où il les a trouvés, prenant "1913 Massacre" de Guthrie pour modèle de "Song For Woody" sur son premier album et utilisant "Wake Up Little Susie" des Everly pour court-circuiter "Highway 51" sur le même LP.

L'échelle et la densité du collage sont la nouveauté ici : le jeu reste le même, mais à un niveau différent. Dévoiler des sources individuelles est un exercice fascinant : voir comment "Po' Boy" passe de Baudelaire *("Le temps et l'amour m'ont marqué de leurs griffes")* à Blind Willie McTell *("J'ai dû aller en Floride pour échapper aux lois de la Géorgie")* et Groucho Marx en trois lignes. ("Po' Boy" a une dette mélancolique envers "Wanderin'", du poète Carl Sandburg tiré de *An American Songbag* en 1927 ; dans l'introduction du livre, Sandburg raconte un procès entre deux musiciens qui affirment avoir écrit "Livery Stable Blues" : *"Les années à venir seront le cadre de nombreux conflits."*)

Mais compiler une liste de sources ne doit pas cacher le vrai travail : l'atmosphère étrange que Dylan tire de *"sa trame électronique"*. Les guillemets de la pochette attirent l'attention sur sa méthode de travail ; pourtant, même en sachant ce qu'il fait, on ne comprend pas comment il y parvient. L'effet est de l'Americana gothique équivalente aux œuvres surréalistes et troublantes, créées par Max Ernst dans les années 1930 à partir de collages d'illustrations de romans victoriens ; au premier coup d'œil, ça semble vieux ; puis on réalise qu'il se passe quelque chose de profondément bizarre.

Il se passe autre chose, aussi. Écoutez lorsqu'il s'attaque à "Lonesome Day Blues" : Dylan rugit et geint comme il ne l'a pas fait depuis 1966. L'aspect le plus marquant de "Love And Theft" – avec son blues enragé et ses emprunts éclectiques, son casting (Charles Darwin, Big Joe Turner, Othello et Desdémone, The Masked Marvel, Don Pasquale...), ses gags et ses absurdités – est qu'il s'agit exactement du LP qu'on s'attendait à ce que le type qui a fait *Highway 61 Revisited*, *Blonde On Blonde* et *The Basement Tapes* enregistre 35 ans plus tard.

Devenant son propre producteur à la soixantaine, Dylan renoue soudain avec ses sixties, comme s'il avait enfin compris comment faire consciemment ce qu'il faisait sans y penser. De cette équation alchimique découle le filon du XXIe siècle : *Modern Times*, *Together Through Life* et *Tempest*, *Masked And Anonymous* et *Theme Time Radio Hour*, tous héritiers de *"Love And Theft"*.

Même l'onirique et noir *Shadows In The Night* est sous son influence : *"Love And Theft"* débute en prenant de vieux enregistrements pour travailler dessus. *Shadows* retire les masques. Pourtant, malgré ces connexions, *"Love And Theft"* reste à part, conservant ses mystères. Tout compte fait, un de ses plus grands disques.

L'ALBUM "LOVE AND THEFT"

1. Tweedle Dee & Tweedle Dum ★★★★
2. Mississippi ★★★★★
3. Summer Days ★★★★★
4. Bye And Bye ★★★★
5. Lonesome Day Blues ★★★★★
6. Floater (Too Much To Ask) ★★★★★
7. High Water (For Charley Patton) ★★★★★
8. Moonlight ★★★★
9. Honest With Me ★★★★
10. Po' Boy ★★★★★
11. Cry A While ★★★★★
12. Sugar Baby ★★★★★

Label: Columbia
Enregistré à: Sony, NY
Production: Jack Frost (Bob Dylan)
Personnel incluant: Bob Dylan (chant, guitare, piano), Larry Campbell (guitare, violon, banjo, mandoline), Charlie Sexton (guitare) Tony Garnier (basse), David Kemper (batt.), Augie Meyers (Vox, B3, accordéon)
Meilleurs classements: UK 3; US 5

DATE DE SORTIE
29 AOÛT 2006

MODERN TIMES

Le retour génial du magicien continue. Avec la participation, cette fois, d'Ovide, de Henry Timrod et du plus grand orchestre de bar du monde.

PAR BUD SCOPPA

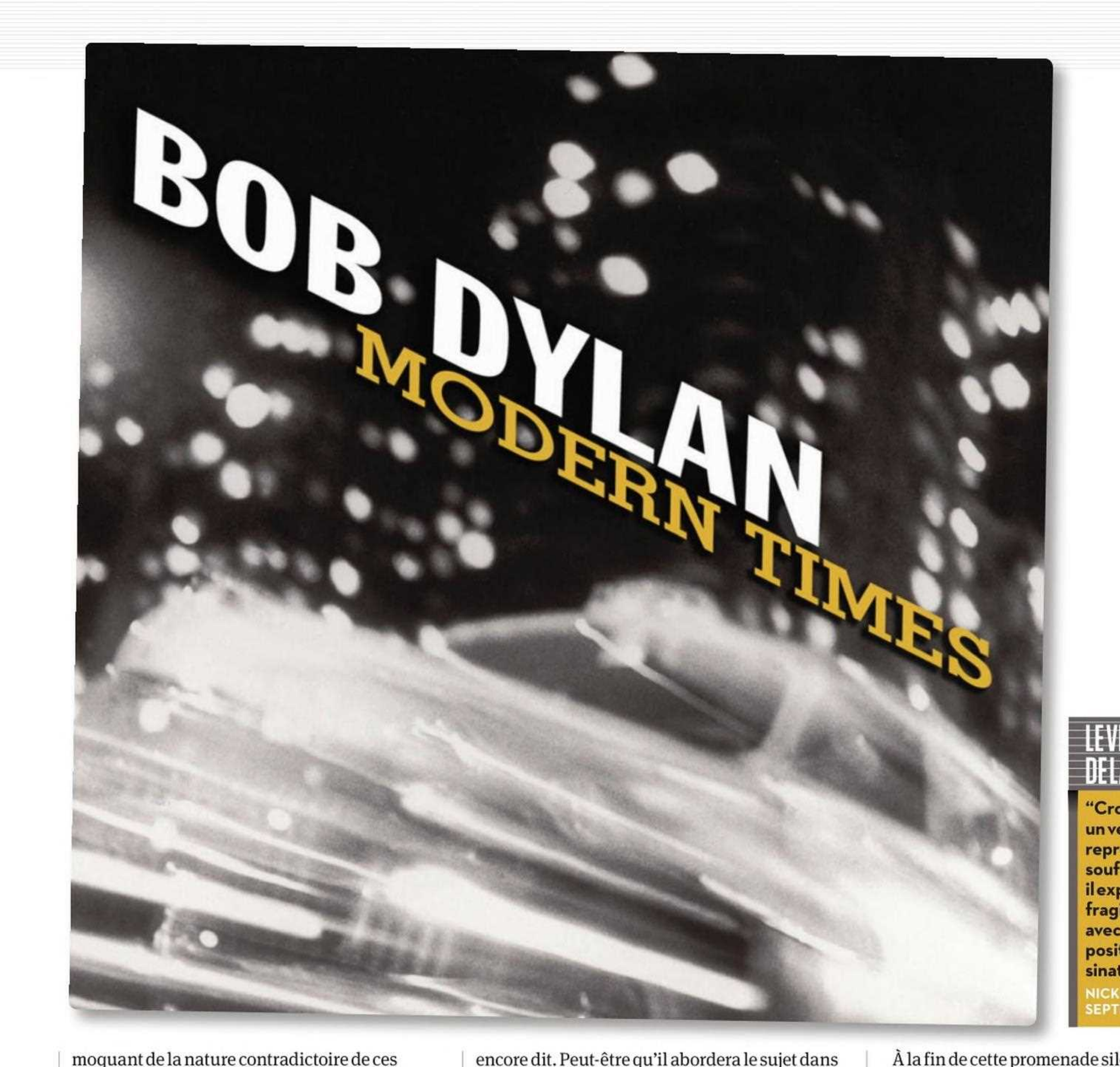
MODERN TIMES, QUI offre des preuves supplémentaires de la renaissance de Bob Dylan, est considéré par de nombreux fans comme le volume final d'une trilogie à multi-niveaux, méditant sur le dernier quart de sa vie – même s'il est loin d'en avoir fini avec la question. Durant les cinq années entre la sortie de *"Love And Theft"* et celle, en août 2006, de *Modern Times*, il y a eu le documentaire de Scorsese, *No Direction Home*, auquel il a participé (étonnamment à l'époque) ; le volume 1 de ses *Chroniques*, paru en 2005 ; et la première en mai 2006 de son émission, *Theme Time Radio Hour*. Dans ce contexte, *Modern Times* est aussi le premier LP à paraître durant la Grande révélation de Dylan, et il affiche ses sources plus ouvertement que sur ses albums précédents, même si son jumeau, *"Love And Theft"*, a préparé le terrain pour ce dévoilement graduel.

Tardivement, mais avec détermination, ce magicien explique ses tours, se réjouissant de *"déjouer les attentes"*, comme il l'a dit dans son incroyable et long monologue lorsqu'il a été élu Personne de l'Année par *MusiCares* en 2015. *"Ces chansons, ce sont des histoires mystérieuses, le genre que voyait Shakespeare en grandissant,"* dit-il au cours du discours. Et dans une interview en 2011 sur sa peinture (autre chapitre fascinant de sa Grande révélation, dans lequel il souligne aussi la tradition de la *"citation"* dans la musique), Dylan attaque le même sujet sous un autre angle. *"Saint Paul a dit que nous voyons au travers un miroir de façon peu claire. Il y a beaucoup de mystère dans la nature et la vie contemporaine. Pour certains, c'est trop difficile à gérer. Mais je ne le vois pas ainsi."* *Modern Times* grouille de ce genre de choses.

Comme pour *"Love And Theft"*, *Modern Times* impressionne avec sa portée et la densité de ses allusions, citations, réflexions, réfractions et tribunes. Mais il n'est pas nécessaire d'être conscient de ses révélations littéraires, ni que Dylan cite des sources, d'Ovide à Henry Timrod, pour être captivé par l'album. *Modern Times* est si accueillant dans son humanité, sa vivacité musicale et l'avancée implacable de son verbiage que l'auditeur peut oublier de jouer à *"Où est la référence"* et préférer être embarqué, absorbant les tableaux s'offrant à lui comme une série de danses lentes ou rapides et laisser le mystère opérer de façon subliminale. Bien sûr, *Modern Times* mise sur la minutie des chansons – c'est un LP de Dylan après tout – mais repose aussi sur la personnalité du groupe de bar en permanente évolution et de classe mondiale qu'il a formé, le bassiste Tony Garnier étant le seul à figurer sur le précédent disque. Il n'y a pas de baisse de qualité chez les musiciens, ces derniers enregistrant en live en studio sur du matériel analogique.

> *MODERN TIMES* EST SI ACCUEILLANT DANS SON HUMANITÉ ET SA VIVACITÉ MUSICALE

De manière experte et enthousiaste, ces musiciens chevronnés canalisent les Stones de 1964 jouant des riffs de Chuck Berry sur le premier titre, "Thunder On The Mountain", imitent le groupe de Muddy Waters ainsi que celui de *Highway 61 Revisited* sur "Rollin'And Tumblin'", "Someday Baby"et "The Levee's Gonna Break", et s'amusent à jouer l'orchestre de mariage sur "Beyond The Horizon". Tandis que ce dernier musarde, on imagine aisément un combo interpréter consciencieusement un titre à la demande pendant que la mariée et son père dansent sur une piste vide sous le regard humide des invités. D'un bout à l'autre, Dylan le frontman distribue l'émotion et l'ironie à parts égales, se



LE VERDICT DE LA CRITIQUE

"Croonant sur un vers avant de reprendre son souffle au suivant, il exploite les fragilités de sa voix avec un art positivement sinatraesque."

NICK HASTED, *UNCUT*, SEPTEMBRE 2006

moquant de la nature contradictoire de ces pulsions. Par moments, on dirait que Dylan (ou son double méta) fait une crise de la soixantaine, désirant des femmes bien plus jeunes – Alicia Keys surgit sans qu'on s'y attende au début de "Thunder On The Mountain", et deux chansons plus tard, il avoue que : *"Une jeune traînée paresseuse s'est emparée de mon cerveau"*. Mais entre ces manifestations de libido rechargée, on trouve le doux et apparemment satisfait "Spirit On The Water", qui se balade tel un couple main dans la main dans des champs de fleurs, jusqu'au dernier couplet, qui les fige sur place. *"Je voudrais être avec toi au paradis*, chante le narrateur ardent, *et cela semble si injuste/ Je ne peux plus retourner au paradis/ J'ai tué un homme là-bas."* Il n'a pas l'air d'avoir des remords, ni de craindre un châtiment pour violer une loi dérivée du plus grave des Commandements ; il se lamente plutôt que ce geste le prive d'une éternité avec sa bien-aimée. Est-ce un écho au Bob chrétien du début des années 1980, ou la signature d'un maître conteur qui, comme Chandler et Hitchcock, se spécialise dans le rebondissement paroxystique qui chamboule le récit ? Ou cet obstacle sert-il de métaphore de la part d'un homme de 65 ans, à présent capable de pardonner ses transgressions et de chérir les précieux moments qui lui restent alors qu'ils lui arrivent ? On ne le sait – il ne nous l'a pas encore dit. Peut-être qu'il abordera le sujet dans le Volume 2 ou 3. Dylan entretient le feu avec hédonisme au fil de la séquence élégiaque de "Beyond The Horizon", "Workingman's Blues #2" et "Nettie Moore", avant que le ciel ne devienne menaçant. Si sur le précédent LP, "High Water (For Charley Patton)" avait été sinistrement prophétique, "The Levee's Gonna Break" a l'air d'un récit de première main du désastre causé par l'ouragan Katrina. Les choses s'assombrissent encore sur "Ain't Talkin'", épopée biblique, apocalyptique et hallucinatoire où le narrateur fait les cent pas en pleine nuit dans *"le jardin mystique"*. Il accomplit une mission prédestinée tout en avançant vers l'inconnu, comme si la notion de volonté était une arnaque – comme si, pour citer l'acolyte de Dylan et collaborateur occasionnel, Roger McGuinn, durant ses années *Subud*, tout est sur des rails.

À la fin de cette promenade silencieuse dans un paysage dénué d'espoir, passant à côté d'un chaos (qui *"en grec signifie 'air'"*, notera-t-il cinq ans plus tard) aussi absolu que celui de *La Route* de Cormac McCarthy – *"Marchant avec une rage de dents au talon"*, comme il dit, le protagoniste ne cesse d'aller de l'avant *"jusqu'à ce qu'il ait disparu au loin"*. Mais le néant se met à ressembler à ce même jardin mystique, à présent sans une forme de vie – même *"le jardinier est parti"*, souligne-t-il. En y réfléchissant, cette fin absolument relative n'est pas si différente du dénouement de *2001, l'Odyssée de l'espace* de Kubrick, d'*Abattoir 5* de Vonnegut ou de son discours pour *MusiCares*, quand, empruntant un vieux truc du Vaudeville, il dit au public qu'il va *"mettre un œuf dans ma chaussure et le battre"* – toujours citant, toujours donnant le dernier mot au mystère.

L'ALBUM MODERN TIMES

1. Thunder On The Mountain ★★★★★
2. Spirit On The Water ★★★★
3. Rollin' And Tumblin' ★★★★★
4. When The Deal Goes Down ★★★★
5. Someday Baby ★★★★★
6. Workingman's Blues #2 ★★★★★
7. Beyond The Horizon ★★★★★
8. Nettie Moore ★★★★
9. The Levee's Gonna Break ★★★★
10. Ain't Talkin' ★★★★★

Label: Columbia
Enregistré à: Sony, NY
Production: Jack Frost (Bob Dylan)
Personnel: Bob Dylan (chant, guit., harmonica, piano), Tony Garnier (basse, contrebasse), George G Receli (batt., percus), Stu Kimball, Denny Freeman (guit.), Donnie Herron (pedal steel, violon, alto, mandoline)
Meilleurs classements: UK 3; US 1

DATE DE SORTIE
28 AVRIL 2009

TOGETHER THROUGH LIFE

Une B.O. pour un film passable se transforme en nouveau bijou. Bienvenue dans le roadhouse radical d'un Bob en pleine forme.

PAR JOHN ROBINSON

NOUS VOILÀ À présent avec un autre genre de Bob Dylan. Après une vie de mal-être vis-à-vis de la façon dont ses actions étaient interprétées, il se remet en question. Cela peut signifier faire de la publicité pour des iPod ou des Cadillac *("Que serait la vie,* dit-il de façon quasi inintelligible en 2007, *sans un détour occasionnel ?")*. Animer une émission de radio, s'habiller comme un mac de Nashville ou savourer le fait d'avoir baissé sa garde post-*Chroniques*. Après tout, qu'est-ce qui pourrait arriver de pire ?

"J'écoute Billy Joe Shaver..." croasse-t-il vers la fin de son album de 2009, la quatrième partie du jour déjà passée, accompagné par un sympathique groupe de Cantina. *"...Et je lis James Joyce."* On dirait qu'il a enfin décidé de répondre au genre de questions personnelles que lui posaient les journalistes en 1965. Il poursuit en parlant de sa façon de chanter dans l'année précédant ses 70 ans. *"Certains disent que j'ai le sang de la terre dans ma voix..."*

La sortie de l'album est précédée par une interview concise avec le journaliste et producteur Bill Flanagan. Leur échange est amusant et franc, bien que clairement destiné à soutirer des réponses sur "This Dream Of You", seule composition ici à ne pas être cosignée par le parolier du Grateful Dead, Robert Hunter. Dylan s'est enthousiasmé au sujet des *Rêves de mon père* de Barack Obama et a envie de démystifier ses nouvelles chansons. Il explique à Flanagan que l'homme de la chanson n'a pas à être là, sur le bas-côté de la route ou ailleurs. Ce n'est pas comme un film. Si l'auditeur réagit à ce que ressent cet homme, il le fait exister. Sinon, il n'existe pas.

S'il y a un message de la part du Dylan de *Together Through Life*, c'est qu'il n'est plus disposé à se cacher ou à micromanager les réactions du public à sa musique. Il en va de même pour la genèse de l'album. Un nouveau disque n'était pas prévu – le cinéaste Olivier Dahan lui a simplement demandé une chanson pour son prochain film, mais les événements ont pris une autre tournure. C'est ainsi qu'on se retrouve à remercier l'impossible *My Own Love Song*, réunissant Forest Whitaker et Renée Zellweger dans un road-movie qui se situe entre *Au fil de la vie* et *Porridge*.

Mais à sa façon, cette histoire en dit long. Bob Dylan est disponible. Comme l'est *Together Through Life* en soi – un disque qui semble enregistré en live dans une sorte de roadhouse conceptuel, la sueur coulant le long des murs avec un groupe sautillant et des blagues salées. Dylan, sous le pseudo "Jack Frost", est crédité comme producteur, mais un respect substantiel est dû à David Bianco, qui a enregistré, mixé et amené à l'univers sonore potentiellement anonyme de l'univers de ProTools le feeling en une prise d'un disque de Sun ou Chess, que Dylan a souhaité pour ce LP et dont c'est l'une des plus belles qualités. C'est dû, explique Dylan, à *"la manière dont les instruments ont été joués"*. Pas faux. Mais si les suspects habituels de Dylan, à éperons et chapeaux, fournissent les accents de groupe de western savamment maîtrisés qui pimentent "This Dream Of You" ou "Forgetful Heart", l'ajout des cordes de Mike Campbell (Heartbreakers) et de l'accordéon de David Hidalgo (Los Lobos) apporte une fraîcheur post-punk régénérante et une immédiateté convenant bien à la mission du disque.

UN DISQUE QUI SEMBLE ENREGISTRÉ EN LIVE DANS UNE SORTE DE ROADHOUSE CONCEPTUEL, LA SUEUR COULANT LE LONG DES MURS

BOB DYLAN

TOGETHER THROUGH LIFE

LE VERDICT DE LA CRITIQUE

"Les paroles font allusion à des soleils sombrant, des vents glacés, des solitudes éternelles, des rêveries crépusculaires, des derniers voyages sans destination, la lueur finale du jour."

ALLAN JONES, *UNCUT*, JUIN 2009

L'album nous offre du blues qui swingue ("Shake Shake Mama"), parfois avec une chute ("My Wife's Home Town"). De bout en bout, il semble être imprégné de la sueur, du désir et de la crasse du quotidien. S'il faut se fier au premier morceau torride, "Beyond Here Lies Nothing", où la musique tex-mex est revue par Daniel Lanois et John Hillcoat, on se dit, alors que le narrateur de Dylan se déplace entre des voitures brûlées, qu'on reprend précisément là où s'est arrêté le boogie de récession de *Modern Times*.

Mais ce serait la mauvaise conclusion. Ayant donné à ses auditeurs les dernières nouvelles économiques sur son album précédent, *Together Through Life* est plus mystique et romantique, et chaque mouvement de Dylan dans le monde y déclenche des souvenirs douloureux, tel un poème anglo-saxon. Comme Johnny Cash livrant les objets de son quotidien au musée House Of Cash dans la vidéo de "Hurt", Dylan fait ici l'inventaire de ses souvenirs.

Après tout, ce n'est pas ce qui nous arrive dans la vie, mais la façon dont on le gère. "Life Is Hard" part sur ce territoire méditatif et introduit le style de ballade scintillante des années 1950 que Dylan va pervertir sur des chansons comme "Soon After Midnight" sur *Tempest*. Ici, avec la mandoline de Mike Campbell, il énumère des lieux familiers *("la cour de la vieille école")* et admet la douleur éprouvée pour un amour perdu, sans doute la jeunesse en soi. Le passé n'est pas une consolation. *"Je sens une brise fraîche*, croone-t-il presque, *à la place des souvenirs..."*

Outre ce son chaleureux et ses interprétations authentiques, *Together Through Life* est bien rythmé. Le blues de la belle-mère à la Willie Dixon de "My Wife's Home Town" (*"l'enfer"*, au cas où on se le demande) rompt l'atmosphère pensive, comme d'autres rocks bluesy intercalés ici et là. "Jolene" applique à une chanson les idées de Godard sur le cinéma (il suffit d'une fille et d'un flingue). "Shake Shake Mama" est tapageur mais, une fois encore, le chanteur *"remonte la colline du cœur brisé"*.

Les souvenirs sont des amis chers que vous ne voulez jamais rencontrer. Ils interrompent le picaresque "If You Ever Go To Houston" *("Mettez-les en bouteille/ Fermez bien le bouchon...")*, et sur "Forgetful Heart", Dylan transforme un rock menaçant en dialogue socratique – l'esprit blâmant le cœur pour les passions et le chaos, qu'il doit alors tenter de comprendre.

"I Feel A Change Coming On" est puissant et intelligent. L'avant-dernier titre reconfirme l'autorité de celui que l'on écoute depuis une demi-heure. Billy Joe Shaver, James Joyce, la terre. Aussi, quand il supervise le chaos du monde sur le dernier morceau et déclare : "It's All Good", c'est parce qu'il est Bob Dylan, qu'il a changé, mûri, est devenu réaliste.

Il a modéré ses attentes et laissé sa colère et son incrédulité envers le monde se muer en une sorte de sérénité face à l'état des choses. Son utilisation de la phrase-titre sur le refrain montre à quel point il joue à présent une caricature de Bob Dylan, quasi version de lui dans les *Sopranos*. C'est un Bob Dylan différent, certes. Mais heureusement, pas tant que ça.

TRACKMARKS TOGETHER THROUGH LIFE

1. Beyond Here Lies Nothing ★★★★★
2. Life Is Hard ★★★★★
3. My Wife's Home Town ★★★★★
4. If You Ever Go To Houston ★★★★
5. Forgetful Heart ★★★★★
6. Jolene ★★★
7. This Dream Of You ★★★★
8. Shake Shake Mama ★★★
9. I Feel A Change Comin' On ★★★★★
10. It's All Good ★★★★★

Label: Columbia
Production: Jack Frost
Enregistré en: décembre 2008
Personnel: Bob Dylan (guitare, claviers, chant), Mike Campbell (guitare, mandoline), David Hidalgo (accordéon, guitare), Donny Herron (guitare steel, banjo, mandoline, trompette), Tony Garnier (basse), George Recile (batterie)
Meilleurs classements: UK 1; US

DATE DE SORTIE
13 OCTOBRE
2009

CHRISTMAS IN THE HEART

Le Scrooge grincheux se transforme en Santa bienfaisant.

PAR JOHN LEWIS

"*CETTE EXTRAVAGANCE VA déborder de chants et de rêves de Noël et de clochettes qui tintent*", annonce une voix râpeuse. *Donc servez-vous un lait de poule, accrochez du gui, installez-vous dans un fauteuil et laissez Rudolphe et moi vous conduire.*"

On dirait que quelqu'un imite et caricature Bob Dylan, mais en réalité, c'est bien lui, présentant son édition spéciale Noël de *Theme Time Radio Hour*, l'émission de radio par satellite qu'il a présentée entre 2006 et 2009. Durant les deux heures suivantes, il passe un mix fascinant de disques de Noël, de "Christmas Is A-Coming" (1941) de Lead Belly à "Who Took The Merry Out Of Christmas" (1970) des Staples Singers, ponctué par de la poésie, une recette de pudding aux figues et des détails sur les enregistrements (*"On dirait un Farfisa*, dit-il au sujet de l'orgue sur "Don't Believe In Christmas" des Sonics en 1963, *mais en fait, c'est un B3")*.

Dylan enregistre la dernière *Theme Time Radio Hour* en avril 2009, mais on peut voir *Christmas In The Heart* comme l'épisode final aux couleurs de Noël. Mais cette fois, au lieu de plonger dans des caisses pour trouver de vieux 78 tours avec son producteur Eddie Gorodetsky, il joue lui-même les chansons.

Le son de *Christmas In The Heart* est celui de Dylan l'archiviste, un nostalgique de 68 ans tentant de recréer avec minutie un monde tout droit sorti d'un tableau de Norman Rockwell. Même la pochette rétro aux airs de carte de Noël et sa photo intérieure d'une Betty Page en tenue de Santa sexy sous-entendent une envie de retour à une Amérique plus simple et saine, avant que tous ces beatniks et hippies comme Bob Dylan débarquent et saccagent tout.

Il est secondé par le groupe qui l'a accompagné sur *Together Through Life* quelques mois plus tôt, avec deux membres de plus – le guitariste soul chevronné Phil Upchurch et le pianiste de studio Patrick Warren – polissant les morceaux les plus jazzy. L'atmosphère est en général proprement "country-politaine" – chœurs gazouillant, soupirs de pedal steel, envolées de violons et section rythmique légèrement haletante.

Les moqueries fusent avant que quiconque ait écouté l'album. Il y a ceux qui pensent que Dylan a perdu toute crédibilité en enregistrant un disque de Noël, ignorant sans doute que Willie Nelson, James Brown, les Beach Boys et Ray Charles en ont tous fait un, Elvis Presley deux et Johnny Cash trois.

Ceci dit, les chants les plus chrétiens sont les morceaux qui posent le plus de problèmes sur l'album. Quand Dylan entonne le premier couplet de "O Come All Ye Faithful" en latin (*"Ven-EE-tay ador-ay- MOOOSE"*), on peut penser qu'il le fait au second degré. Sur "Hark The Herald Angels Sing", on dirait un ivrogne sentimental qui s'est infiltré dans un joli chœur féminin a cappella. Et le fait qu'il puisse chanter les notes les plus hautes sur "The First Noel" sans l'ombre d'un grognement sous-entend que le coup du crapaud asthmatique n'est pas nécessaire. Le fait est que, même à son pire, la voix de Dylan ici est fascinante. Sur les classiques plus lents, son ton éraillé se fait étrangement touchant. La ballade de la Seconde Guerre mondiale, "I'll Be Home For Christmas", a un arrangement familier, mais la voix chaude de Bing Crosby est remplacée par une mélancolie à la Tom Waits qui convient bien à la dernière phrase poignante (*"Je serai à la maison*

NOUS ÉCOUTONS DES PILIERS DU RÉPERTOIRE AMÉRICAIN, AIMÉS À JUSTE TITRE AU FIL DES ANNÉES

LE VERDICT DE LA CRITIQUE

"Coupées du confort de ses constructions musicales, elles sonnent souvent comme une série de grondements et de croassements regroupés en ce qui pourrait être des paroles; le latin n'a jamais plus eu l'air d'une langue morte que quand Dylan en chante sur 'O Come All Ye Faithful'."

JOHN MULVEY, *UNCUT*, DÉC. 2009

pour Noël/ Ne serait-ce que dans mes rêves"). Sur "The Christmas Song" de Mel Tormé – mélimélo délicieux de changements d'accords –, le croassement de Dylan est sincère et très émouvant, faisant revivre l'introduction rarement entendue.

Il convient aussi aux paroles plaisamment mélancoliques de "Christmas Blues" de Sammy Cahn *("A quoi sert de faire les courses de Noël/ Quand il n'y a personne sur sa liste").* Et même quand il prend des libertés avec le phrasé sur "Have Yourself A Merry Little Christmas", les accords et les sentiments sont immuables. Ce n'est pas kitsch – ce sont des piliers du répertoire américain, aimés à juste titre, et nous les écoutons avec une oreille nouvelle.

Certains morceaux tournent un peu mal quand les arrangements de Dylan, en général authentiques, manquent de focus. "Winter Wonderland" débute sur des clochettes de traîneau à la Phil Spector, adopte le twang de Chet Atkins et se retrouve en territoire des Boswell Sisters. "Little Drummer Boy" est délicieusement funèbre – mais de façon appropriée. La valse larmoyante de Bing Crosby, "Silver Bells", est prise un peu trop vite. Et "Do You Hear What I Hear" est à côté de la plaque à cause des riffs funky d'Upchurch.

"Christmas Island", standard cucul chanté par les Andrews Sisters en 1946 (et repris en 1960 par Ella Fitzgerald), est l'un des morceaux les moins connus ici. Dylan le transforme amoureusement en exotica à la Martin Denny, se basant sur les motifs de guitare hawaïenne liquide de Donnie Herron et les "Aloha" scandés par les chœurs. Des phrases du genre : *"Comment veux-tu accrocher une chaussette sur un gros cocotier ?"* conjurent l'image assez hilarante d'un Dylan en villégiature, vêtu de noir, buvant un Blue Hawaii sur une plage de Maui, entouré de danseuses de hula.

"Must Be Santa", chanson rendue célèbre en 1960 par Mitch Miller (aux USA) et Tommy Steele (en Angleterre), est la meilleure du lot. Elle doit beaucoup à une version du groupe texan Brave Combo que Dylan a passé dans son émission de radio, mais ici, David Hidalgo de Los Lobos remplace les trompettes de mariachi par un jeu d'accordéon bouillonnant. Le résultat se situe quelque part entre "Fiesta" des Pogues et "Anselma" de Los Lobos. C'es un pur bonheur, en particulier lorsque Dylan se met à jouer avec les paroles *("Dasher, Dancer, Prancer, Vixen/ Eisenhower, Kennedy, Johnson, Nixon/ Dasher, Dancer, Prancer, Vixen/ Carter, Reagan, Bush et Clinton).*

Bien sûr, les bénéfices de l'album vont, à perpétuité, à des œuvres aidant les sans-abri : Feeding America aux USA, Crisis en Angleterre et le United National World Food Programme dans le monde. Dylan, l'éternel Scrooge grincheux, a désormais réussi sa transformation en Père Noël jovial typiquement américain. C'est le son des châtaignes grillant dans la cheminée produit par Jack Frost.

L'ALBUM CHRISTMAS IN THE HEART

1. Here Comes Santa Claus ★★
2. Do You Hear What I Hear? ★★
3. Winter Wonderland ★★
4. Hark The Herald Angels Sing ★
5. I'll Be Home for Christmas ★★★
6. Little Drummer Boy ★
7. Christmas Blues ★★★
8. O Come All Ye Faithful (Adeste Fideles) ★
9. Have Yourself A Merry Little Christmas ★★
10. Must Be Santa ★★★★
11. Silver Bells ★★
12. The First Noel ★
13. Christmas Island ★★★
14. The Christmas Song ★★
15. O Little Town of Bethlehem ★

Label: Columbia
Production: "Jack Frost"
Personnel: Bob Dylan (chant, guitare, piano élec., harm.), Tony Garnier (basse), George Recile (batt., percus), Donnie Herron (guitare steel, mandoline, trompette, violon), David Hidalgo (accordéon, guitare, mandoline, violon), Phil Upchurch (guitare), Patrick Warren (piano, orgue, célesta), Amanda Barrett, Bill Cantos, Randy Crenshaw, Abby DeWald, Nicole Eva Emery, Walt Harrah, Robert Joyce (chœur)
Meilleurs classements: UK 40; US 23

DATE DE SORTIE
10 SEPTEMBRE
2012

TEMPEST

Femmes sournoises, dieux vengeurs et un nombre de morts impressionnant… Le 35e titanesque album de Dylan.

PAR PETER WATTS

"LA PLUS GRANDE *métaphore du monde percute un iceberg*": le journal satirique a ainsi décrit le naufrage du Titanic. Aussi, quand Bob Dylan s'intéresse à la tragédie centenaire sur la chanson-titre de *Tempest*, on peut se demander quels messages, leçons, morales et thèmes il va en tirer. Mais si l'histoire se déroule durant 14 minutes et 45 secondes captivantes de couplets presque enlevés, son récit est étonnamment direct. Il va voir des passagers, note leurs réactions face au désastre imminent, relate la progression du naufrage en termes sombres mais détachés, puis conclut dans un haussement d'épaules que: *"Il est impossible de comprendre/Le jugement de la main de Dieu."* Les voies du Seigneur sont impénétrables, comme celles de Dylan.

Dieu, la mort et le sexe sont le trio d'impondérables abordés à maintes reprises sur *Tempest*, son 35e album. Après *Christmas In The Heart*, c'est un retour à l'ambiance de ses disques depuis *Time Out Of Mind*. Il l'enregistre dans le studio de Jackson Browne à Santa Monica, avec, en gros, le même groupe que *Modern Times*, plus le multi-instrumentiste Dave Hidalgo de Los Lobos et Charlie Sexton remplaçant Denny Freeman à la guitare. Le son est ample mais intransigeant, sorte de jam entre amis canalisée avec rigueur. L'atmosphère de feu de camp résulte en partie de l'emploi des micros omnidirectionnels Neumann de l'ingénieur du son, Scott Litt. Ils sont placés au milieu de la place et capturent tout le monde jouant à la fois. *"Cela a créé un paysage sonore et Dylan s'est en quelque sorte calé dessus"*, a expliqué Litt.

Comme toujours, le groupe se lance dans un morceau, vaguement similaire à un enregistré par Harry Smith ou Alan Lomax, et Dylan, tour à tour joueur ou vengeur, souvent mémorable, marmonne, grogne, croone et rappe dessus des paroles sur le meurtre, la religion ou la fornication en général. Comme sur les grandes chansons blues, folk et country, ces trois sujets reviennent sans cesse. Dieu est souvent au second plan – celui qu'il faut supplier ou redouter – mais les deux autres soucis sont mis en avant dans des termes saisissants : *"Tu as des jambes qui peuvent rendre les hommes fous/ J'aurais aimé qu'on fasse beaucoup de choses qu'on n'a pas faites"*, gronde-t-il sur "Scarlet Town", portrait country-folk d'une ville pittoresque où *"La fin est proche… Mets ton cœur sur un plat et vois qui mordra/ Regarde qui va t'enlacer et t'embrasser pour te dire bonne nuit."*

DIEU, LA MORT ET LE SEXE SONT LES IMPONDÉRABLES ABORDÉS À MAINTES REPRISES SUR *TEMPEST*

On ne sait pas trop en quelle année on se trouve à Scarlet Town, qui reflète les obsessions musicales de Dylan pré-sixties et son floutage de la chronologie, mêlant des éléments d'ères différentes, tel un auteur de fantasy de premier ordre. C'est très apparent sur "Tin Angel", histoire sanglante vers la fin du disque qui couvre le meilleur – sexe, meurtre, religion, magie et vengeance. Pendant neuf minutes, Dylan imagine un triangle amoureux mortel, dans un monde où manoirs, clans, épées, fusils et fil électrique coexistent. Malfaisante et théâtrale, la chanson louche vers Shakespeare, mais

Tempest

Bob Dylan

LE VERDICT DE LA CRITIQUE

"'Pay In Blood' s'ouvre avec des guitares, du piano et un peu de frime tex-mex sur une suite d'accords vaguement menaçante, évoquant ces chansons déclamatoires de Warren Zevon que Dylan admire. Il y a aussi une touche, dans l'arrangement, des racines gospel du morceau et quelque chose des Stones dans le superbe riff de Charlie Sexton."

ALLAN JONES, *UNCUT*, OCTOBRE 2012

serait parfaite en fin d'un épisode de *Game Of Thrones*. Un sentiment similaire envahit l'excellent "Early Roman Kings", blues percutant qui, malgré son titre, parle plutôt de gangsters ou de banquiers ou les deux, en *"costumes... lubriques et sournois"*. Ils ont déjà détruit Détroit, et Dylan est le seul qui peut les arrêter. *"Je n'ai pas peur de faire l'amour/ À une chienne ou une harpie"*, crache-t-il – et les femmes sont traitées de façon déplaisante de bout en bout. *"Je ne suis pas encore mort/ On me sonne encore."* Sexe. Mort.

Et tout commence en douceur. "Duquesne Whistle" s'ouvre sur de la country sépia qui s'attarde 45 secondes avant de devenir plus grossière, rapide, bruyante. Les paroles espiègles, écrites avec Robert Hunter, portent sur des trains, des femmes et des choses qui changent – *"Écoute ce coup de sifflet de Duquesne/ Sonnant comme s'il allait siffler la fin de mon monde"*. Le rythme est soutenu sur le délicieux "Soon After Midnight", alors Dylan chante diverses femmes – Honey, Charlotte, Mary – qui *"gazouillent et bavardent"* avant de saper le tout avec une violence ordinaire. *"Quelle importance ? Elles gisent ici, mourant dans leur sang."* Peu après, il se vante de traîner le corps de cet infidèle de Slim *"dans la boue"*, avant de retrouver sa chérie.

Puis vient "Narrow Way", beat implacable à la Bo Diddley, et Dylan chantant un refrain terrifiant: *"Si je ne peux pas monter jusqu'à toi/ Tu devras sans doute descendre jusqu'à moi un jour."* Dès lors, les choses s'assombrissent. "Long And Wasted Years" est une valse amère, avec une interprétation majeure de Dylan, parlant plus qu'il ne chante alors qu'il évoque la fin d'une relation tel un sociopathe passif-agressif, suintant d'un charme glaçant, tour à tour menaçant et suppliant. Elle va parfaitement avec "Pay In Blood", qui débute par un croassement vicieux, comme si Dylan peinait à contenir sa colère. La musique est tristement banale, sorte de rock doux, mais les paroles sont terribles – *"J'ai dans ma poche quelque chose qui te fera pleurer/ J'ai des chiens qui peuvent te déchiqueter."* Et ce n'est qu'un début.

Dylan a pris sa vitesse de croisière et les morts s'accumulent sur "Scarlet Town": "Early Roman Kings" et "Tin Angel", avant le carnage froid de "Tempest". Cette chanson est écrite sur une échelle épique, rappelant une fresque historique, toile truffée de détails et d'allusions intrigantes à des passagers s'appelant Wellington, Leo (DiCaprio ou de Vinci ?), les joueurs Calvin, Blake et Wilson, Jim Dandy et Davey le gardien de son frère. Ce devrait être l'apogée de l'album, mais Dylan, entêté comme toujours, décide de boucler sur un portrait: "Roll On John", ode curieuse et un peu éculée à John Lennon. C'est une des rares erreurs de jugement de l'album, mais au moins, le message – un homme peut briller encore plus une fois mort – apporte un peu de réconfort aux milliers d'âmes fauchées sur les sillons ensanglantés du LP.

L'ALBUM TEMPEST

1. Duquesne Whistle ★★★★
2. Soon After Midnight ★★★★
3. Narrow Way ★★★
4. Long And Wasted Years ★★★★
5. Pay In Blood ★★★
6. Scarlet Town ★★★★
7. Early Roman Kings ★★★
8. Tin Angel ★★★★
9. Tempest ★★★★★
10. Roll On John ★★

Label: Columbia
Production: Bob Dylan
Enregistré à: Groove Master Studios, Santa Monica
Personnel: Bob Dylan (chant, guitare, piano), Stu Kimball (guitare), Charlie Sexton (guitare), David Hidalgo (guitare, accordéon, violon), Donnie Herron (guitare steel, banjo, violon, mandoline), Tony Garnier (basse), George C Receli (batterie)
Meilleurs classements: UK 3; US 3

DATE DE SORTIE
30 JANVIER 2015

SHADOWS IN THE NIGHT

Bob révèle d'autres racines en rendant un hommage sincère à ce bon vieux Sinatra.

PAR MICHAEL BONNER

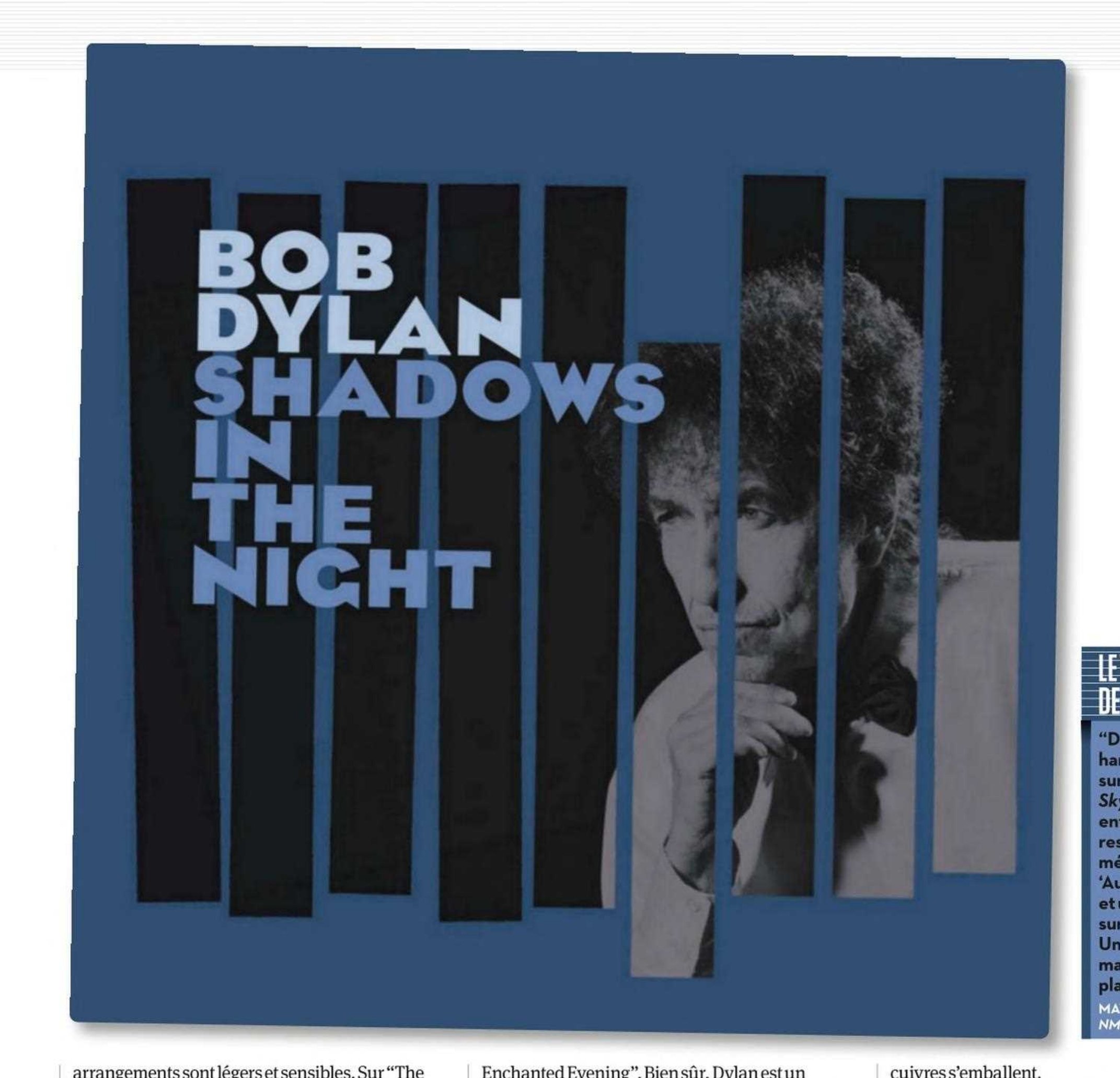
EN JANVIER 2015, 50 000 lecteurs de *AARP The Magazine* reçoivent un cadeau inattendu : un exemplaire du nouvel album de Bob Dylan, *Shadows In The Night*. Organisation s'adressant aux besoins et intérêts des seniors américains, l'AARP représente sans aucun doute une bonne partie du public cible de Dylan. S'adressant au rédacteur en chef du magazine, Bob Love, Dylan donne quelques conseils aux gens de sa génération. *"Les jeunes peuvent être passionnés. Les gens âgés doivent être plus sages. Quand on est là depuis longtemps, il faut laisser certaines choses aux jeunes. N'essayez pas de vous conduire comme un jeune. Vous pouvez vraiment vous blesser."* Personne ne peut accuser cet homme de 73 ans d'agir en gamin ; pourtant *Shadows...* lui permet de se reconnecter à la musique de sa jeunesse. L'album contient dix chansons popularisées par Frank Sinatra, enregistrées en grande partie dans les années 1940 pour Columbia. Dylan n'avait qu'un an quand Sinatra a sorti le plus vieux morceau de l'album, "The Night We Called It A Day" (1942) et 22 ans lorsque ce dernier chante le plus récent, "Stay With Me" en 1963. L'année où Dylan sort le marquant *Freewheelin'*....

Dylan et Sinatra ont déjà une longue histoire commune. Dylan l'a repris en live et en studio, enregistrant une version inédite de "This Is My Love" lors des séances d'*Infidels*. Il assiste même à ses obsèques à la Good Shepherd Catholic Church de Beverly Hills, le 20 mai 1998. Pour *Shadows...*, cependant, Dylan y va à fond, allant jusqu'à enregistrer dans le Studio B de Capitol, site de certains des plus gros succès de Sinatra dans les années 1950. *"Je ne me vois pas reprendre ces chansons d'une quelconque manière,* a expliqué Dylan. *Elles ont été assez reprises. Enterrées, d'ailleurs. Ce que j'essaie de faire avec mon groupe, c'est de les découvrir."*

L'enregistrement a lieu en février et mars 2014 – T Bone Burnett a raconté à *Uncut* que pendant qu'il travaillait sur le projet *Lost On The River*, Dylan mixait dans le studio d'à côté. Selon l'ingénieur du son Al Schmitt, ils enregistrent 23 chansons au total. Deux mois plus tard, Dylan choisit de diffuser "Full Moon And Empty Arms" en streaming sur son site pour coïncider avec le 16e anniversaire de la mort de Sinatra, le 14 mai. Comment expliquer le délai de près d'un an entre l'enregistrement et la sortie de *Shadows...* ? Il semble probable que le projet *Lost On The River* ait accéléré la sortie du complémentaire *The Complete Basement Tapes*, et par conséquent, *Shadows In The Night* a reculé dans les plannings. Heureusement jusqu'en 2015, pile pour le centenaire de la naissance de Sinatra.

Le dernier album de reprises de Dylan, *Christmas In The Heart* en 2009, présentait sa facette nostalgique et il y a à l'œuvre quelque chose de similaire sur *Shadows In The Night*. Sinatra et Dylan sont de grands interprètes des morceaux des autres. Et sont, bien sûr, deux chanteurs très différents. Sinatra chantait d'une voix de baryton assurée. Et on peut saluer Dylan ici pour sa performance vocale la plus puissante de mémoire récente. En guise d'introduction, il offre une version intime et dramatique de "I'm A Fool To Want You" (rareté puisqu'écrite par Sinatra), tenant la note, prononçant clairement, alors que sa voix est mixée en avant. Son phrasé est également soigneux et précis. *"J'ai dit à maintes reprises que je te quittais"*, chante-t-il, sa voix montant au fil de la phrase, avant de baisser pour ajouter doucement ce constat contrit : *"Mais venait le jour où j'avais besoin de toi."* Autour de lui, trois trompettes, deux trombones et un cor d'harmonie résonnent lugubrement, tel un chœur antique bienveillant.

Les chansons choisies par Dylan mettent en avant les qualités de chanteur romantique et mélancolique de Sinatra ; les deux premières s'ouvrent sur la pedal steel obsédante de Donnie Herron qui accentue leur nature sombre. Il est possible que *Shadows...* soit une tentative d'arracher Sinatra aux hordes de chanteurs qui ont transformé son héritage en ringardises à bramer à Vegas. Dylan évite d'ailleurs "Theme From New York, New York" ou "My Way" ; il opte en grande partie pour des réflexions sur un amour à sens unique ou qui a mal tourné ou disparu. Les



LE VERDICT DE LA CRITIQUE

"Dylan est aussi harmonieux que sur *Nashville Skyline*, son ton enfumé faisant ressortir la mélancolie de 'Autumn Leaves' et une note de désir sur 'Stay With Me'. Un caprice, certes, mais assez plaisant."

MATTHEW HORTON, *NME*, 7 FÉVRIER 2015

arrangements sont légers et sensibles. Sur "The Night We Called It A Day", par exemple, les cuivres montent de façon réconfortante à la rencontre de Dylan qui siffle l'arrêt d'une énième histoire d'amour, *"Il ne restait plus rien à dire/Le soir où nous avons jeté l'éponge."* Musicalement, l'album ne dévie pas trop du modèle établi par "Full Moon And Empty Arms" : le groupe réagit de façon douce et très discrète, ses sons se nichant dans la production chaleureuse et propre de Dylan. Sur "What'll I Do", on peut l'entendre respirer près du micro durant l'interlude de guitare de Charlie Sexton. On saisit chaque instrument, si bas soit-il mixé ; les auditeurs attentifs noteront la basse à l'archet de Tony Garnier sur un "Stay With Me" aux airs de cantique.

Ce même jeu de basse glisse avec grâce sur "Autumn Leaves", complété par une belle et poignante intro de guitare de Charlie Sexton et le finger-picking de Stu Kimball. Il faut attendre 50 secondes pour que Dylan chante – presque un tiers de la chanson – mais quand il arrive, c'est une des interprétations les plus efficaces de l'album. Il est tentant d'imaginer les expériences personnelles qu'il apporte au morceau lorsqu'il soupire en ruminant : *"Mais c'est toi qui m'as manqué le plus, ma chérie."* De son côté, "Why Try To Change Me Now" offre un changement d'allure. C'est un titre plus léger qui donne à Dylan l'occasion de poser l'éternelle question : *"Pourquoi ne puis-je pas être plus conventionnel ?"*, avant de passer à "Some Enchanted Evening". Bien sûr, Dylan est un conteur habile et il présente ici la chanson comme s'il dispensait à l'auditeur une sagesse acquise à la dure : *"Une fois que tu l'as trouvée/ Ne la laisse jamais partir"*.

"Where Are You" souligne un peu plus la tristesse des chansons de bar de Sinatra, débutant aussi par la pedal steel de Herron. *"Où est ce rêve que nous avons commencé ?* demande Dylan. *Où est ma happy end ?"* Le *"Où es-tu ?"* final est éraillé, presque amer. C'est une interprétation réussie de plus, faisant du narrateur de Dylan un homme âgé passant en revue ses souvenirs, bons ou mauvais. L'album s'achève avec "That Lucky Old Sun", que Dylan a déjà repris sur scène en 1986 et 2000. Avec deux trompettes et un trombone en renforts, c'est un final exaltant hollywoodien à la sauce Dylan. *"Emmène-moi au paradis,"* chante-t-il d'un ton plein de défi, alors que les cuivres s'emballent.

Fondamentalement, *Shadows...* présente Dylan en tout dernier interprète du Grand répertoire américain – un héritage délicat qui relie de façon tacite Dylan à McCartney, Rod Stewart, Ringo Starr, Harry Nilsson et Willie Nelson, ainsi que Michael Bublé et Harry Connick Jr. Mais si *Shadows...* est nostalgique, il n'est pas sentimental. En tant qu'hommage aux classiques, il est aussi sincère que les nombreuses incursions de Dylan dans des styles traditionnels américains plus roots. Mais quelle est la place de Sinatra par rapport aux autres héros de Dylan ? *"Dès le début, il était là, avec la vérité des choses dans sa voix,* a écrit Dylan peu après la mort du crooner. *Sa musique a eu une profonde influence sur moi, que je le sache ou non. C'était un des rares interprètes à chanter sans masque." Shadows...* est donc, pour Dylan, une façon de dire merci.

L'ALBUM SHADOWS IN THE NIGHT

1. I'm A Fool To Want You ★★★★
2. The Night We Called It A Day ★★★★
3. Stay With Me ★★★
4. Autumn Leaves ★★★★★
5. Why Try To Change Me Now ★★★
6. Some Enchanted Evening ★★★★★
7. Full Moon And Empty Arms ★★★★
8. Where Are You? ★★★★
9. What'll I Do ★★★
10. That Lucky Old Sun ★★★★

Label: Columbia
Production: JackFrost
Enregistré à: Capitol Studio B, Hollywood
Personnel: Bob Dylan (chant), Tony Garnier (basse), George G Receli (batterie), Donnie Herron (pedal steel), Charlie Sexton (guitare), Stu Kimball (guitare)
Meilleurs classements: UK 1; US 7

Bob Dylan au MusiCares au Los Angeles Convention Center, 6 février 2015.

MEDIAPUNCH/FACE TO FACE-PHOTOSHOT/DALLE

“La soirée a été longue, je ne tiens pas à trop parler, mais j’ai plusieurs choses à dire”

Le 7 février, lors d’un gala caritatif, le chanteur s’est lancé dans un discours où tout a été passé en revue avec fulgurance : le chant, les critiques, l’inspiration, le rock’n’roll. Verbatim.

TOUS LES ANS, à la veille des Grammy Awards, les grands pontes de l'industrie musicale américaine se retrouvent pour MusiCares, un gala huppé au profit des musiciens malades et démunis. Don Was est forcément le bassiste, Lady Gaga sort sa robe la plus classe, Tony Bennett sa plus belle moumoute. Et c'est parti pour deux ou trois heures de concert où des légendes comme John Fogerty ou Sting vont célébrer sans surprise les chansons d'une autre légende.

Mais il y a, heureusement, des incidents. À la fin du gala de 2015 en l'honneur de Bob Dylan, l'invité principal, qui ne dit d'habitude pas deux mots sur scène, a pris la parole plus d'une demi-heure, improvisant une bonne partie de son discours. Fidèle au style de son autobiographie, *Chroniques*, Dylan est parti de ses chansons pour évoquer des gens et des sujets qui lui tiennent à cœur, quitte à briser le ton consensuel de la soirée. Mais s'il lance au passage quelques raccourcis dont il a le secret, qui s'en plaindra ?

BOB DYLAN : Nous devons d'abord remercier quelques personnes pour avoir organisé cette magnifique soirée : Neil Portnow, Dana Tamarkin, Rob Light, Brian Greenbaum et Don Was. Je tiens aussi à remercier le président Carter d'être venu. La soirée a été longue, je ne tiens pas à trop parler, mais j'ai plusieurs choses à dire.

Je suis content que mes chansons soient honorées de cette façon. Mais elles ne sont pas arrivées ici toutes seules. La route a été longue et remplie d'efforts. Mes chansons, je les considère comme des mystères, les pièces de théâtre que Shakespeare pouvait voir quand il était petit.
Les origines de ce que je fais remontent jusque-là. Mes chansons ont commencé par être à la marge, et je crois qu'elles le sont toujours. Et elles sonnent comme si elles avaient fait route sur des chemins difficiles.

Je voudrais citer au passage quelques personnes qui ont rendu tout cela possible. Et tout d'abord John Hammond, cet immense découvreur de talents qui, il y a très longtemps, m'a signé chez Columbia alors que j'étais un inconnu. Ça demandait beaucoup de conviction, et on s'est beaucoup moqué de lui, mais c'était un homme libre et courageux. Et pour cela, je lui serai éternellement reconnaissant. La dernière personne qu'il avait découverte avant moi était Aretha Franklin et, avant elle, il y avait eu Count Basie, Billie Holiday et beaucoup d'autres. Des artistes tout sauf commerciaux. John ne s'intéressait pas aux tendances et je n'étais pas du tout commercial, mais il m'a fait quand même confiance. Il croyait en mon talent et c'est tout ce qui comptait. Je ne saurais assez le remercier.

Lou Levy était à la tête de Leeds Music, qui a publié mes toutes premières compos, même je n'y suis pas resté longtemps. Levy était un vieux de la vieille. Il m'a signé chez lui, et il m'a fait enregistrer mes chansons sur un magnéto. Il m'a dit carrément que ce que je faisais était sans précédent, et que j'étais soit en avance, soit en retard sur mon temps. Que si j'arrivais avec une chanson dans le genre de "Stardust" (1), il la refuserait, parce qu'elle arriverait trop tard. Que si j'étais bien en avance sur mon temps — ce dont il était loin d'être sûr —, le public aurait logiquement besoin de trois à cinq ans pour rattraper le retard et qu'il fallait que je sois prêt. Et c'est bien ce qui s'est passé. Sauf que, le temps que le public rattrape le retard, j'avais à nouveau pris trois à cinq ans d'avance, ce qui a plutôt compliqué la situation. Mais il m'encourageait, sans faire de jugement, et c'est le souvenir que je garderai de lui.

Artie Mogull m'a ensuite signé chez Witmark Music, et il m'a dit de continuer à écrire coûte que coûte, que j'avais peut-être mis le doigt sur quelque chose. Lui aussi m'a soutenu, Il était toujours impatient d'entendre mes prochaines compos, à une époque où je ne me voyais pas comme un auteur-compositeur. Je ne peux que le remercier pour son attitude.

IL FAUT AUSSI que je cite les premiers artistes qui ont enregistré mes chansons vraiment au tout début, avant qu'on ait à le leur demander, simplement parce qu'ils y trouvaient quelque chose qui leur convenait.

Je dois dire un grand merci à Peter, Paul And Mary, que je connaissais séparément avant qu'ils ne forment un groupe. Quand j'écrivais des chansons, je n'envisageais pas encore que quelqu'un d'autre que moi les chante, mais cela s'est produit et je n'aurais pu souhaiter que ça se passe avec un meilleur groupe qu'eux. Ils ont pris un de mes morceaux qui était enfoui sur un de mes disques pour en faire un tube (2). Je n'aurais jamais joué ça comme eux, leur version était très carrée. Mais depuis, des centaines de gens l'ont enregistré, et je ne crois pas que cela aurait été possible sans eux. Ils m'ont ouvert des voies. Les Byrds, les Turtles, Sonny & Cher... Ils ont placé quelques-unes de mes chansons dans le Top 10. Je n'étais pas un compositeur pop, je ne voulais pas l'être, mais c'était quelque chose de positif. Leurs versions de mes chansons sonnaient comme des pubs. Ça m'était égal, d'autant que, cinquante ans plus tard, mes chansons se sont retrouvées dans des pubs. Ça a donc aussi été positif. Je suis content que ça ait eu lieu et je suis content qu'ils l'aient fait.

> "MES CHANSONS ONT COMMENCÉ PAR ÊTRE À LA MARGE, ET JE CROIS QU'ELLES LE SONT TOUJOURS"

Pervis Staples et les Staple Singers... Bien avant d'être chez Stax, ils étaient chez Epic et ils étaient l'un de mes groupes préférés de tous les temps. Je les ai rencontrés en 1962 ou 1963. Ils m'avaient vu en concert, et Pervis voulait enregistrer trois ou quatre de mes titres, ce qu'il a fait avec les Staple Singers. Si quelqu'un devait enregistrer mes chansons, autant que ce soient des artistes de leur trempe.

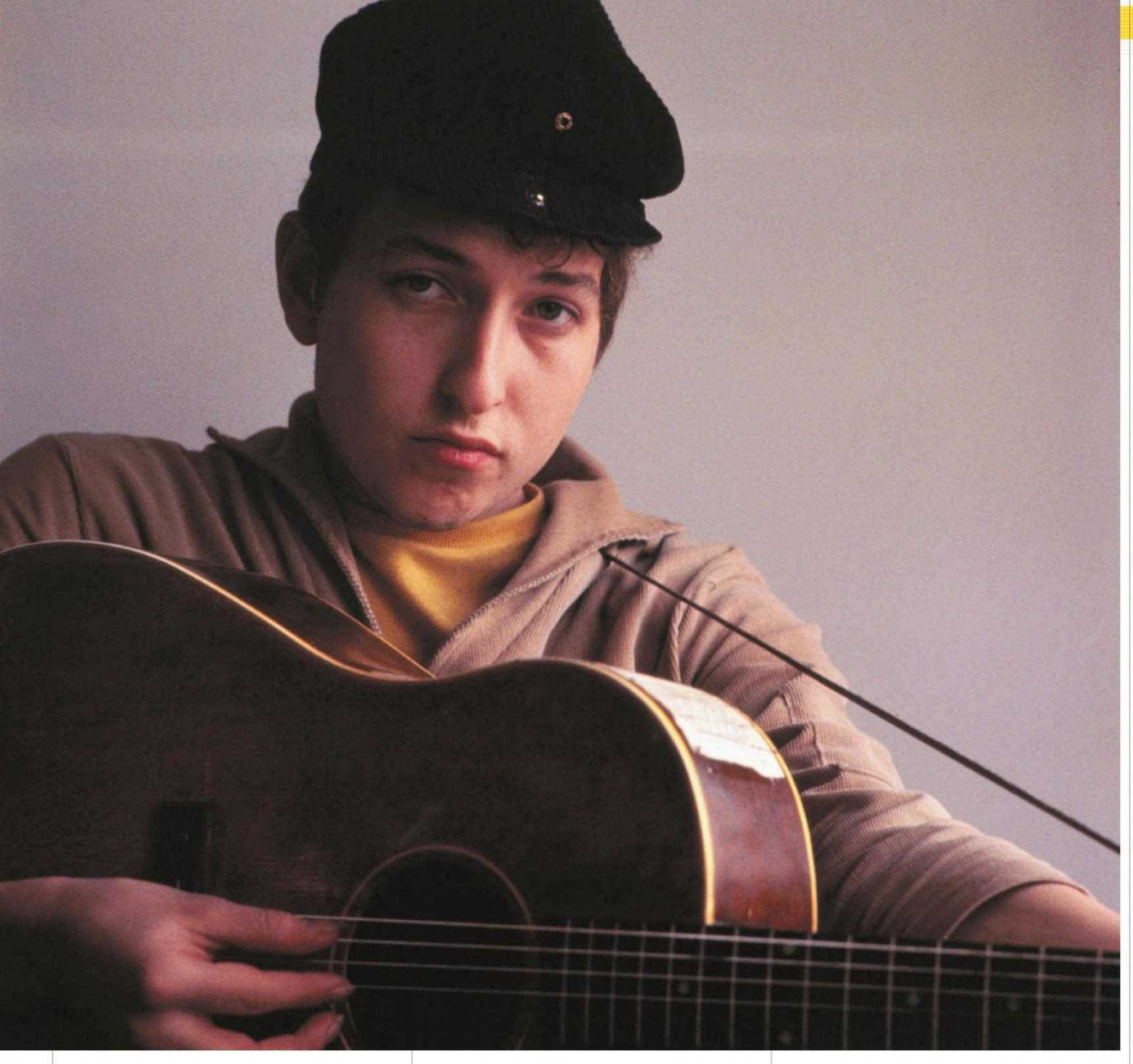
Nina Simone. On se croisait à New York au Village Gate. J'avais beaucoup de respect pour elle. Les titres à moi qu'elle a enregistrés, elle les connaissait parce que je les avais joués pour elle, assis dans une loge. Une artiste, pianiste et chanteuse époustouflante. Une sacrée personnalité, pas la langue dans sa poche et de la dynamite en concert. Qu'elle enregistre mes chansons était pour moi la consécration. Nina était le genre d'artiste que j'aimais et admirais.

Impossible d'oublier Jimi Hendrix. Je l'ai vu sur scène quand son groupe portait un nom comme Jimmy James And The Blue Flames. Jimi ne chantait même pas. C'était simplement le guitariste. Après être devenu célèbre, il a pris quelques petits titres à moi qui étaient passés inaperçus (3), il les a étendus aux confins de la stratosphère, et il en a fait des classiques. Je dois aussi remercier Jimi. J'aimerais qu'il soit ici.

Johnny Cash m'a enregistré très tôt, lui aussi. Je l'ai rencontré vers 1963, quand il n'avait que la peau sur les os. Il était tout le temps en tournée, mais c'était un de mes héros. J'ai grandi en écoutant nombre de ses chansons. Je les connaissais mieux que les miennes. "Big River", "I Walk The Line", "How High Is The Water, Mama ?" (4). J'ai écrit "It's Alright Ma (I'm Only Bleeding)" alors que cette chanson me trottait dans la tête. Je demande encore aujourd'hui *"jusqu'où monte l'eau, Mama ?"*.

John était un personnage intense. Quand il a vu que les gens m'attaquaient parce que je jouais électrique, il a publié des lettres ouvertes pour leur passer un savon, leur dire de la fermer et de me laisser chanter. Dans le monde de Johnny Cash, une scène de théâtre sudiste pur et dur, ce genre de choses n'existait pas. Personne ne disait aux autres quoi chanter ou faire. Ça ne se faisait simplement pas là d'où il venait. Je le remercierai à jamais pour ça. Johnny Cash, l'Homme en Noir, était un géant. Et je vénérerai toujours notre amitié jusqu'au jour où il n'y aura plus de jours.

Et que je sois pendu si j'oublie Joan Baez. Elle était alors la reine du folk et elle l'est toujours. Elle avait eu le béguin pour mes chansons et elle m'amenait à ses concerts, où des milliers de spectateurs étaient en adoration devant sa voix et sa beauté. On lui demandait : *"Qu'est-ce que tu fais avec ce gamin des rues mal fagoté ?"* Elle répondait sans équivoque : *"Mettez-la plutôt en veilleuse, et écoutez les chansons."* On en a même joué quelques-unes ensemble. Personne n'a les idées plus claires que Joan Baez. Loyale, insouciante et farouchement indépendante. Personne ne lui dira quoi faire si elle n'a pas envie de le faire. J'ai beaucoup appris d'elle. Une femme d'une honnêteté désarmante. Face à cet amour et à ce dévouement tellement uniques,



je ne pourrai jamais payer ma dette.

CES CHANSONS NE se sont pas matérialisées dans l'air. Je ne les ai pas inventées d'un seul tenant. Contrairement à ce que disait Lou Levy, il y avait un précédent. Tout est venu de la musique traditionnelle : du folk traditionnel, du rock'n'roll traditionnel, et du swing avec big band traditionnel.

J'apprenais des paroles et la façon d'en écrire en écoutant des chansons folk. Je les ai jouées et j'ai rencontré d'autres personnes qui en jouaient, à une époque où ça n'était pas la mode. Je ne chantais que ces chansons folk, elles m'ont fourni le code sur tout ce qui est permis : tout appartient à tout le monde. Pendant trois ou quatre ans, je n'ai écouté que des standards folk. Je m'endormais en chantant du folk. Je les chantais partout, en club, en soirée, dans des bars, des cafés, des champs et des festivals. Et en cours de route, j'ai rencontré d'autres chanteurs qui faisaient pareil et on se passait les chansons les uns aux autres. Je pouvais apprendre une chanson et la jouer dans l'heure rien qu'en l'ayant entendue une fois.

Si vous chantiez "John Henry" aussi souvent que moi...

"John Henry was a steel-driving man/ Died with a hammer in his hand/ John Henry said a man ain't nothin' but a man/ Before I let that steam drill drive me down/ I'll die with that hammer in my hand."

Si vous aviez chanté cette chanson aussi souvent que je l'ai fait, vous aussi vous auriez fini par écrire *"How many roads must a man walk down ?"*

Big Bill Broonzy avait une chanson intitulée "Key To The Highway" :

"I've got a key to the highway/ I'm booked and I'm bound to go/ Gonna leave here runnin' because walking is too slow." J'ai souvent chanté ça. Et si vous la chantez souvent, vous pourriez bien écrire : *"Georgia Sam he had a bloody nose/ Welfare Department they wouldn't give him no clothes/ He asked poor Howard : Where can I go ?/ Howard said : There's only one place I know/ Sam said : Tell me quick man, I got to run/ Howard just pointed with his gun/ And said : That way down on Highway 61"*

Vous auriez pu également écrire la même chose si vous aviez chanté "Key To The Highway" autant que moi.

"Ain't no use sit 'n cry/ You'll be an angel by and by/ Sail away, ladies, sail away"

"I'm sailing away my own true love", "Boots Of Spanish Leather" : Sheryl Crow vient de jouer ça.

"Roll the cotton down, aw, yeah, roll the cotton down/ Ten dollars a day is a white man's pay/ Roll the cotton down/ A dollar a day is the black man's pay/ Roll the cotton down"

Si vous chantiez cette chanson autant que moi, vous vous retrouveriez à écrire *"I ain't gonna work on Maggie's farm no more"* vous aussi.

Si vous écoutiez Robert Johnson chanter *"Better come in my kitchen, 'cause it's gonna be raining out doors"* aussi souvent que je l'ai fait,

DAN HUNSTEIN/ COLUMBIA/ SONY MUSIC - DR

vous écririez peut-être plus tard "A Hard Rain's a-Gonna Fall".

J'ai chanté beaucoup de chansons en "come all you" ("Venez tous"). Il y en a un paquet. Impossible de les compter.

"Come along boys and listen to my tale/ Tell you of my troubles on the old Chisholm Trail." Ou bien : *"Come all ye good people, listen while I tell/ The fate of Floyd Collins, a lad we all know well"*

"Come all ye fair and tender ladies/ Take warning how you court your men/ They're like a star on a summer morning/ They first appear and then they're gone again"

Et encore celle-ci : *"Gather 'round, people/ A story I will tell/ 'bout Pretty Boy Floyd, the outlaw/ Oklahoma knew him well"*

Si vous chantiez toutes ces chansons en *"come all ye"*, comme je l'ai fait, vous écririez : *"Come gather 'round people/ Wherever you roam/ And admit that the waters/ Around you have grown/ And accept it that soon/ You'll be drenched to the bone/ If your time to you is worth savin'/ Then you better start swimmin' or you'll sink like a stone/ For the times they are a-changin' "*

Vous auriez également écrit ça. C'est tout sauf un secret. C'est ce qu'on fait de façon subliminale et inconsciente, parce que c'est tout ce qu'il faut et que c'est tout le répertoire qu'on connaît. Tout ce à quoi je tenais était dans ces chansons. C'étaient les seules qui voulaient dire quelque chose.

"When you go down to Deep Ellum, keep your money in your socks/ Women on Deep Ellum put you on the rocks"

Chantez cette chanson un bout de temps et vous trouverez un truc dans le genre de : *"When you're lost in the rain in Juarez/ And it's Eastertime too/ And your gravity fails/ And negativity don't pull you through/ Don't put on any airs/ When you're down on Rue Morgue Avenue/ They got some hungry women there/ And they really make a mess outta you"*.

Toutes ces chansons sont liées les unes aux autres. Ne vous laissez pas avoir. Je n'ai fait qu'ouvrir une porte différente, d'une façon différente. C'est une façon différente de dire la même chose. Je ne pensais pas que ça sortait de l'ordinaire. Pour moi, je faisais quelque chose de naturel, mais dès le début, mes chansons ont été source de division. Elles divisaient les gens. Je n'ai jamais su pourquoi. Elles mettaient les uns en colère, les autres les aimaient. Je n'ai jamais su pourquoi mes chansons avaient des détracteurs et des partisans. C'était un milieu étrange où j'ai balancé mes chansons, mais je l'ai fait quand même.

La dernière chose que j'avais à l'esprit en écrivant, c'était à qui ça pourrait plaire. Je ne croyais pas faire quoi que ce soit de différent. Je pensais juste que je prolongeais une ligne, peut-être sans me servir d'une règle, mais je ne faisais que broder sur des situations existantes. D'accord, on avait peut-être du mal à me faire rentrer dans une case, et alors ? Il y a plein de gens comme ça, et il faut l'accepter. Et tout a fini par s'équilibrer d'une certaine façon.

LEIBER ET STOLLER ne pensaient pas grand-chose de mes chansons à mes débuts. Ils ne les aimaient pas, mais Doc Pomus si. Je me moquais bien qu'ils ne les aiment pas, parce que je n'aimais pas non plus les leurs : "Yakety yak, don't talk back", "Charlie Brown is a clown", "Baby, I'm a hog for you". C'était de la novelty song très datée. "This Magic Moment", "Lonely Avenue", "Save The Last Dance For Me", ça, ça me prenait aux tripes. Je me suis dit qu'à tout prendre, je préférais sa bénédiction à la leur.

Ahmet Ertegun ne pensait pas grand-chose de mes chansons, mais Sam Phillips si. Ahmet a fondé Atlantic. Il a produit de très bons disques : Ray Charles, Ruth Brown, LaVern Baker et bien d'autres. Il y avait bien sûr des choses très bien dans ces disques. Mais Sam Phillips, lui, a enregistré Elvis, Jerry Lee, Carl Perkins et Johnny Cash. Des artistes extrêmes qui ont remis en question l'essence de l'humanité. Des révolutionnaires avec une vision et de l'intuition. À la fois intrépides et

IAN PERSON/ COLUMBIA/ SONY MUSIC - DR

sensibles. Une révolution par le style et l'ampleur. Extrêmes jusqu'à la moelle. Des chansons qui vous rentraient dans la moelle. Des rebelles de toutes les manières, avec des chansons qui n'allaient jamais pourrir, et qui résonnent encore aujourd'hui. Oh oui, quitte à choisir, je préfère avoir la bénédiction de Sam Phillips.

Merle Haggard ne pensait pas grand-chose de mes chansons, mais Buck Owens si. Il a même enregistré quelques-unes de mes premières. Bon, j'admire Merle : "Mama Tried", "Tonight The Bottle Let Me Down", "I'm A Lonesome Fugitive". Tout ça, ça me parle, mais je ne peux pas imaginer Waylon Jennings en train de chanter "The Bottle Let Me Down" (5). J'adore Merle, mais il n'est pas Buck. Buck Owens a composé "Together Again", et rien que cette chanson éclipse tout le reste de ce qui est sorti du Bakersfield Sound (6). Buck Owens et Merle Haggard ? Si je dois avoir la bénédiction d'un des deux, vous devinez qui. Je dis simplement que mes chansons divisaient les gens. Même ceux du milieu musical (7).

ET ÉGALEMENT CEUX de la critique. J'ai eu les critiques sur le dos depuis le premier jour. Comme s'ils m'avaient toujours réservé un traitement spécial. Certains des critiques musicaux disent que je ne sais pas chanter. Je coasse comme une grenouille. Mais pourquoi ne disent-ils pas la même chose sur Tom Waits ? Ils disent que ma voix est fichue, que je n'ai plus de voix. Pourquoi ne pas dire la même chose sur Leonard Cohen ? Pourquoi ce traitement à part pour moi ? Des critiques disent que je ne peux pas tenir une mélodie et que je parle plus que je ne chante. Ah bon ? Je n'ai jamais entendu la même chose concernant Lou Reed. Pourquoi a-t-il un joker ? Qu'est-ce que j'ai fait pour qu'on me balance ça ? Pourquoi mon Dieu ? *"Why me, Lord ?"* (8).

Ma voix n'a aucune étendue ? Quand a-t-on pu lire ça pour la dernière fois sur Dr John ? Jamais. Et pourquoi donc ?

Je baragouine, je n'ai pas de diction. Je me demande si ces critiques ont déjà entendu du Charley Patton, du Son House ou du Howlin' Wolf. Parce que côté baragouinage sans diction... Pourquoi ne dit-on pas la même chose d'eux ? *"Why me, Lord ?"*

Pour les critiques, je charcute mes mélodies et je rends mes chansons méconnaissables. Ah bon ? Je vais vous dire un truc. J'ai assisté il y a quelques années à un match entre Floyd Mayweather et un boxeur portoricain. L'hymne national portoricain, son interprète a fait un beau travail, sincère et émouvant. Après, ça a été le tour de notre hymne. On l'avait confié à une chanteuse soul très connue (9). Elle a chanté toutes les notes de la mélodie... plus quelques autres qui n'y étaient pas. Ça, c'est charcuter une mélodie. Un mot d'une syllabe qu'on fait durer un quart d'heure ? Elle faisait de la gymnastique vocale comme si elle était une trapéziste. Je n'ai pas trouvé ça drôle.

Et où étaient les critiques ? Des paroles charcutées ? Une mélodie charcutée ? Une chanson chérie charcutée ? Non, c'est à moi qu'on fait le reproche. Mais je ne crois pas qu'il soit fondé. Je crois seulement qu'il y a des critiques me le font.

Alors qu'on avait dit à Sam Cooke qu'il avait une voix magnifique, il fit cette réponse : *"C'est très gentil à vous, mais on ne devrait pas juger une voix sur sa beauté. Tout ce qui compte, c'est qu'elle vous donne la certitude de dire la vérité."* Pensez-y la prochaine fois que vous écouterez un chanteur.

LES TEMPS ÉVOLUENT. Ça a toujours été le cas. Il faut toujours être prêt à ce que quelque chose arrive sans qu'on s'y attende. Il y a des lustres, j'étais en studio à Nashville, et j'ai lu cet article, une interview de Tom T Hall. Il pestait contre un nouveau style de chanson. Il n'arrivait pas à comprendre ce que ce nouveau style voulait dire. Tom, à l'époque, était un auteur-compositeur incontournable à Nashville. Ils étaient nombreux à enregistrer ses chansons, y compris lui. Mais ce qui le chiffonnait, c'était James Taylor, plus précisément son "Country Road". Tom partait en vrille : *"Mais James ne dit rien sur la route de campagne. Il ne fait que décrire des sensations alors qu'il est sur la route. Je ne comprends pas."*

Pour certains, Tom serait un grand songwriter. Je ne vais pas le contester. Mais à l'époque de cette interview, j'étais en studio d'enregistrement, j'écoutais la radio et je suis tombé sur une de ses chansons, "I Love". Il faisait l'inventaire de tout ce qu'il aimait, comme s'il était un *Monsieur Tout-le-Monde* qui tentait de vous convaincre qu'il était comme vous et que vous étiez comme lui. On aime tous les mêmes choses et on est tous sur le même bateau. Tom aime les petits canetons, les trains qui avancent au ralenti et la pluie. Il aime les vieux pick-up et les petits ruisseaux de campagne. Le sommeil sans rêve. Le bourbon dans un verre. Le café dans une tasse. Les tomates sur leur plant, et les oignons.

Bon, je ne vais pas encore démolir un autre songwriter. Loin de moi cette intention. Je ne dis pas que la chanson était mauvaise. Je dirais seulement qu'elle avait peut-être mitonné un peu trop longtemps. Mais elle était malgré tout dans le Top 10 country. Tom et quelques autres auteurs tenaient toute la scène de Nashville dans la main. Si on voulait avoir une chanson dans le Top 10, il fallait passer par eux, et Tom était un des types au sommet. Ils faisaient leur truc et ça les rendait très à l'aise.

C'était à la même époque que Willie Nelson a remballé ses affaires et déménagé au Texas. Il y est toujours. Tout baignait, tout marchait pour eux... jusqu'au jour où Kristofferson s'est ramené. Ils n'avaient jamais vu un gars pareil. Il a débarqué en ville comme le chat sauvage qu'il était, en faisant atterrir un hélicoptère derrière la maison de Johnny Cash, pas vraiment votre auteur-compositeur typique. Et il était parti pour prendre à la gorge avec "Sunday Morning Coming Down" :

"Je me suis levé dimanche matin/ Je n'arrivais pas à placer ma tête sans avoir mal/ Comme la bière qui avait été mon petit-déjeuner n'était pas dégueu/ J'en ai pris une autre comme dessert/ Puis j'ai tâtonné dans ma penderie/ Trouvé la moins sale de mes chemises/ Puis je me suis lavé le visage et coiffé/ Et j'ai descendu l'escalier en titubant à la rencontre du jour".

"J'AI EU LES CRITIQUES SUR LE DOS DEPUIS LE PREMIER JOUR. COMME S'ILS M'AVAIENT TOUJOURS RÉSERVÉ UN TRAITEMENT SPÉCIAL"

À Nashville, il y a un avant-Kris et un après-Kris, parce qu'il a tout changé. Cette chanson à elle toute seule a atomisé le monde du bon vieux Tom T Hall. Il n'avait pas pu la voir venir, ça aurait pu l'envoyer directement chez les cinglés. Mon Dieu, faites qu'il n'ait jamais écouté une de mes chansons comme *"You walk into the room / With your pencil in your hand/ You see somebody naked/ You say : 'Who is that man ?'/ You try so hard/ But you don't understand/ Just what you're gonna say/ When you get home / But you don't know what it is/ Do you, Mister Jones ?"*

Si "Sunday Morning Coming Down" a pu faire péter les plombs à Tom et le conduire dans un asile de fous, "Ballad Of A Thin Man" l'aurait certainement amené à s'exploser la cervelle au milieu de cet asile de fous. Espérons qu'il ne l'a pas entendue.

JE VIENS DE sortir un album de standards, avec le répertoire que l'on associerait à Michael Bublé ou à Harry Connick Jr. Brian Wilson a dû en faire quelques-uns. Linda Ronstadt aussi, Rod *[Stewart]* bien sûr. Même Paul *[McCartney]* a abordé ce répertoire. Mais les critiques de leurs albums ne ressemblent pas à celles des miens. Dans les leurs, on ne parle de rien. Dans les miennes, il faut tout disséquer. Dans leurs critiques, on ne trouve presque jamais le nom des songwriters. Chez moi, on se sent obligé de mentionner tous les noms. Ça, ça me convient.

MARK SELIGER/ COLUMBIA/ SONY MUSIC - DR

Après tout, ce sont de grands songwriters, et ce sont des standards pour de bonnes raisons. J'ai eu les retours des critiques, et la liste des auteurs-compositeurs occupe la moitié du texte, comme s'ils étaient connus de tout le monde. Ils ne disent pourtant rien à personne, du moins aujourd'hui : Buddy Kaye, Cy Coleman, Carolyn Leigh, entre autres.

Mais je suis content qu'on cite leurs noms et surtout qu'on trouve leurs noms dans des journaux. Ça a peut-être pris du temps, mais ils sont enfin traités avec considération et dignité. Mais pourquoi cela a-t-il pris aussi longtemps ? Mon unique regret est qu'ils ne soient pas là pour le voir.

PARLONS UN PEU du rock'n'roll traditionnel. Tout est dans le rythme. Johnny Cash a parfaitement résumé ça : *"Va au rythme. Va au rythme quand tu as le blues."* Très peu de groupes de rock d'aujourd'hui jouent sur le rythme. Ils ignorent ce que c'est. Le rock'n'roll est une créature étrange qui réunit deux parties, dont le blues. Beaucoup de gens l'ignorent, mais le blues, une musique d'Amérique, n'est pas ce que l'on croit. C'est une combinaison de violons arabes et de valses de Strauss qui s'accordent (10). Et c'est vrai.

L'autre moitié du rock'n'roll, c'est le côté plouc (hillbilly). Un terme péjoratif, mais il n'y a rien de péjoratif. Là-dedans, il y a des groupes comme les Delmore Brothers, les Stanley Brothers, Git Tanner et les Skillet Lickers. L'alcool de contrebande qui rend maboul. Des bagnoles à fond sur des chemins de terre. Ça, c'est le genre de combinaison qui produit le rock'n'roll, et on ne peut pas reproduire ça dans un labo ou un studio. Et pour jouer cette musique, il faut avoir le bon type de rythme. Si on ne sait presque pas jouer le blues et qu'on n'a pas l'esprit plouc, on ne joue pas vraiment du rock'n'roll. On joue autre chose. Simuler n'avance à rien.

DES CRITIQUES AFFIRMENT que ma carrière consiste à tromper les attentes. Ah bon ? C'est tout ce que je fais ? Je réfléchis à tromper les attentes ? Comme si j'allais passer mes soirées à réfléchir à des façons de le faire. *"Ton boulot, c'est quoi ?" "Je trompe les attentes."* Vous passez un entretien d'embauche, on vous demande : *"Quelle est votre spécialité ?" "Oh, trompeur d'attentes." "Ce créneau est déjà pourvu chez nous pour le moment. Rappelez-nous dans quelque temps. Non, on vous rappellera plutôt."* Tromper les attentes : je ne sais même pas ce que cela veut dire et qui peut y consacrer du temps.

Why me, Lord ? Il semble que mon œuvre trompe ce qu'ils attendaient, mais je n'ai pas la moindre idée de comment je fais ça.

Les Blackwood Brothers me proposent d'enregistrer un disque avec eux. Ça va peut-être tromper des attentes, mais ce serait un tort. Bien sûr que ce serait un album de gospel. Mais ça n'aurait rien d'extraordinaire pour moi. Absolument rien. Un titre que je pense chanter avec les Blackwood Brothers serait "Stand By Me". Non, pas la chanson pop (11). Le vrai "Stand By Me", celui-ci :

"Quand les orages de la vie se déchaînent/ Reste à mes côtés/ Quand les orages de la vie se déchaînent/ Reste à mes côtés/ Quand le monde me fait tanguer/ Comme un bateau sur la mer/ Toi Qui règnes sur le vent et l'eau/ Reste à mes côtés"

"Au milieu de mes tourments/ Reste à mes côtés/ Au milieu de mes tourments/ Reste à mes côtés/ Quand les armées des enfers attaquent/ Et que ma force commence à faillir/ Toi Qui n'as jamais perdu une bataille/ Reste à mes côtés"

"Au milieu des déconvenues/ Reste à mes côtés/ Au milieu des déconvenues/ Reste à mes côtés/ Quand je fais du mieux que je peux/ Et que mes amis se méprennent/ Toi Qui sais tout de moi/ Reste à mes côtés".

Voilà la chanson. Je la préfère à la chanson pop. Si je ne devais enregistrer qu'une chanson portant ce titre, ça serait celle-ci. J'ai aussi l'intention d'enregistrer une autre chanson, mais pas pour cet album, *"Oh, Lord, Please Don't Let Me Be Misunderstood"*. Seigneur, faites que je ne sois pas mal compris. Mais peut-être qu'après tout elle serait à sa place sur l'album gospel.

TOUJOURS EST-IL QUE je suis fier d'être ici ce soir pour MusiCares. C'est un honneur d'avoir tous ces artistes qui interprètent mes chansons. C'est incomparable. Ce sont de grands artistes qui savent tous chanter la vérité, et on peut l'entendre dans leurs voix. Je pense le plus grand bien de MusiCares. Cette organisation a aidé beaucoup de monde, beaucoup de musiciens qui ont beaucoup apporté à notre culture. J'aimerais en personne la remercier pour ce qu'elle a fait à un de mes amis, Billy Lee Riley, qu'elle a aidée pendant six ans quand il était incapable de travailler.

> "J'AI CERTAINEMENT OUBLIÉ UN PAQUET DE GENS, ET J'AI TROP PARLÉ DE CERTAINS. MAIS MOI, ÇA ME VA"

Billy a enregistré du rock'n'roll pour Sun. C'était un vrai de vrai. Il avait tous les talents : il jouait, il chantait et il écrivait. Il aurait pu être une plus grande star, sauf que Jerry Lee *[Lewis]* a débarqué. Et vous savez ce qui se passe quand quelqu'un comme ça débarque : on doit plus ou moins faire marche arrière. Sinon, on est fichu.

Et Billy est devenu ce que l'on appelle dans le milieu avec condescendance un *one-hit-wonder*. Mais il arrive parfois, exceptionnellement qu'un *one-hit-wonder* laisse un plus grand impact qu'une vedette du disque avec vingt ou trente tubes à son actif. Le hit de Billy, c'était "Red Hot", et c'était bien un morceau d'un rouge brûlant. "Red Hot" pouvait vous éjecter de votre crâne tout en vous faisant garder le sourire, changer votre vie. Billy Lee l'a fait avec puissance, style et grâce. On ne le trouvera pas dans le Rock And Roll Hall Of Fame. Il y a Metallica, ABBA, les Mamas & Papas — je sais qu'ils y sont. Jefferson Airplane, Alice Cooper, Steely Dan... Je n'ai rien contre le metal, le soft rock, le hard rock, la pop psyché. Je n'ai rien contre aucun de ces genres. Mais après tout, le nom, c'est Rock And Roll Hall of Fame. Billy n'y est pas. Pas encore. Et ça traîne.

Il faisait partie d'un circuit rétro rockabilly, et nos routes se croisaient plusieurs fois par an. Nous passions toujours du temps ensemble. C'était un de mes héros. La première fois que j'ai entendu "Red Hot", je ne devais avoir que 15 ou 16 ans et ça m'a marqué jusqu'à aujourd'hui. Je ne me suis jamais fatigué de la réécouter. Ni de regarder Billy Lee sur scène. On passait notre soirée à parler et à jouer. C'était un homme profond et franc. Il n'était ni aigri ni nostalgique. Il acceptait son sort. Il savait d'où il venait, et il était content de ce qu'il était devenu.

Un jour, il est tombé malade. Et comme le chanterait mon ami John Mellencamp — parce que John a chanté quelques vérités aujourd'hui —, un jour on tombe malade et ça ne s'arrange pas. Ça vient d'une de ses chansons, "Longest Days", d'ailleurs une des meilleures chansons de ces dernières années. Si, si... Et MusiCares a payé tous les soins médicaux de mon ami, plus ses traites, et lui a donné de l'argent de poche. Ils lui ont au moins rendu sa vie plus confortable et tolérable jusqu'au bout. Ça, c'est quelque chose d'inestimable. Une organisation qui fait ça recueille forcément ma bénédiction.

LÀ, JE VAIS partir. Partir ailleurs voir si j'y suis. J'ai certainement oublié un paquet de gens et j'ai trop parlé de certains. Mais moi ça me va. Comme dans le spiritual, *"je ne fais que traverser le Jourdain moi aussi"*. Espérons qu'on se reverra un jour. Et ce sera le cas si, comme Hank Williams aimait à le dire, *"le Seigneur le veut et que la rivière ne déborde pas"*.

Traduction : François Kahn.

(1) Compo de 1927, qui a donné son titre à l'album de standards de Willie Nelson.
(2) "Blowin' In The Wind" ouvre "The Freewheelin' Bob Dylan", et le 45-tours de Peter, Paul And Mary n'est sorti que trois semaines après l'album en question.
(3) Notamment "All Along The Watchtower".
(4) "Five Feet High And Rising"
(5) La vidéo existe pourtant sur YouTube...
(6) Style de country californien plus roots à l'époque que le son lisse et hyper produit de Nashville.
(7) Dans une interview de complément publiée quelques jours plus tard sur son site web, Dylan précise qu'il parlait surtout du milieu des années soixante, quand il cherchait du réconfort du côté des artistes qui l'appréciaient, alors qu'il était au centre de plusieurs polémiques. Merle Haggard et Dylan se sont depuis rendu de multiples hommages et ont même fait des tournées communes.
(8) Titre d'une chanson de Kris Kristofferson.
(9) Match du 5 mai 2012 pour le titre mondial superwelter, entre Floyd Mayweather et Miguel Cotto. L'interprétation de Marsha Ambrosius figure sur YouTube.
(10) Dans la même interview publiée sur le site web, Dylan détaille sa pensée, tirée d'un livre de musicologie qu'il avait lu. Au cours des centaines de kilomètres de trajet entre leur terre natale et la côte où ils allaient être déportés en bateau vers l'Amérique, les Africains promis à l'esclavage étaient gardés par des marchands arabes, qui jouaient du violon le soir dans les bivouacs. Cette sonorité se serait alors associée étroitement à leur sort. La partie valse provient des soirées données par les maîtres dans les plantations, qui faisaient jouer des menuets.
(11) Probablement celui de Ben E King, plus que le titre de Sam Smith.

DAVID GAHR/ COLUMBIA/ SONY MUSIC - DR

DATE DE SORTIE
1974
-2011

LES ALBUMS LIVE

Du Gaslight à MTV... Les albums live excentriques de Bob Dylan, prêts à être réévalués.

PAR NIGEL WILLIAMSON

IL A FALLU à Dylan une douzaine d'années après son premier album studio pour sortir le premier live officiel de sa carrière. Dans ce laps de temps, il a changé autant de fois que certains au cours d'une vie, de faux Woody Guthrie à poète engagé, de messie électrique à retraité qui finit par réémerger. Au passage, il s'est coupé du plus gros de ses fans avec des albums de country-rock ou de covers avant de reprendre la route avec la tournée *Before The Flood* en 1974.

Pourtant, l'absence d'un live représentant ses débuts est plus accidentelle qu'intentionnel. Des concerts acoustiques sont enregistrés par Columbia à deux reprises au moins en 1963-64, des pochettes sont conçues et des numéros de catalogue assignés. Ils ne sont simplement pas sortis car Dylan avançait à une telle vitesse qu'il n'y a pas eu de temps pour les caler. Écrivant de nouvelles chansons plus vite qu'il ne pouvait les inclure sur ses LP, un live aurait aggravé les encombrements et été démodé avant même son pressage.

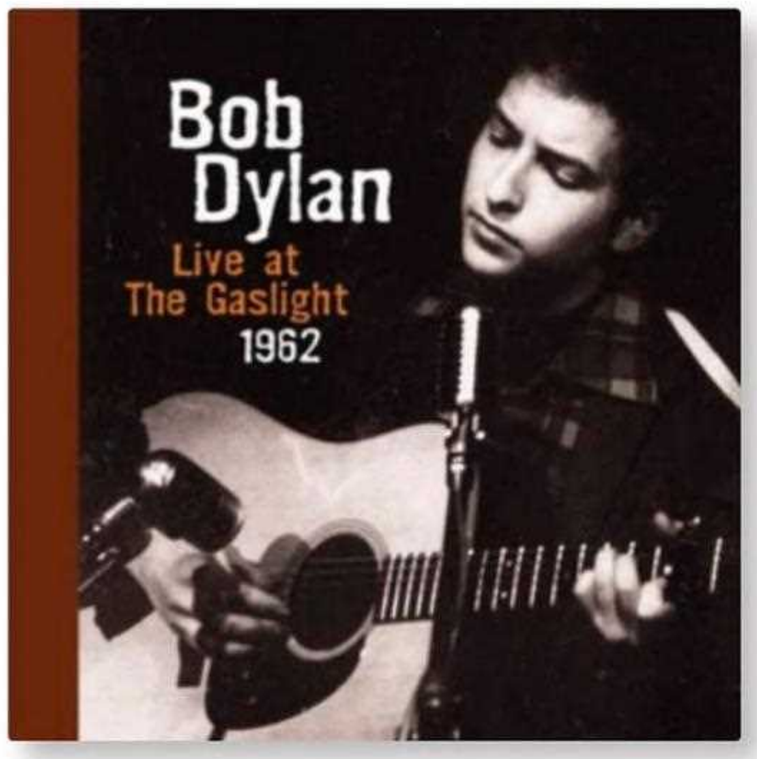
Par conséquent, on a dû, pendant des décennies, se reposer sur des bootlegs douteux pour se forger une impression du jeune Dylan sur scène ; heureusement, notre appétit a été comblé ces dernières années grâce à la sortie d'archives de bonne qualité, retraçant l'extraordinaire fécondité du Dylan des sixties, certaines apparaissant dans l'*Official Bootleg Series* (*chroniquée ailleurs*) et d'autres arrivant sous une forme moins conventionnelle.

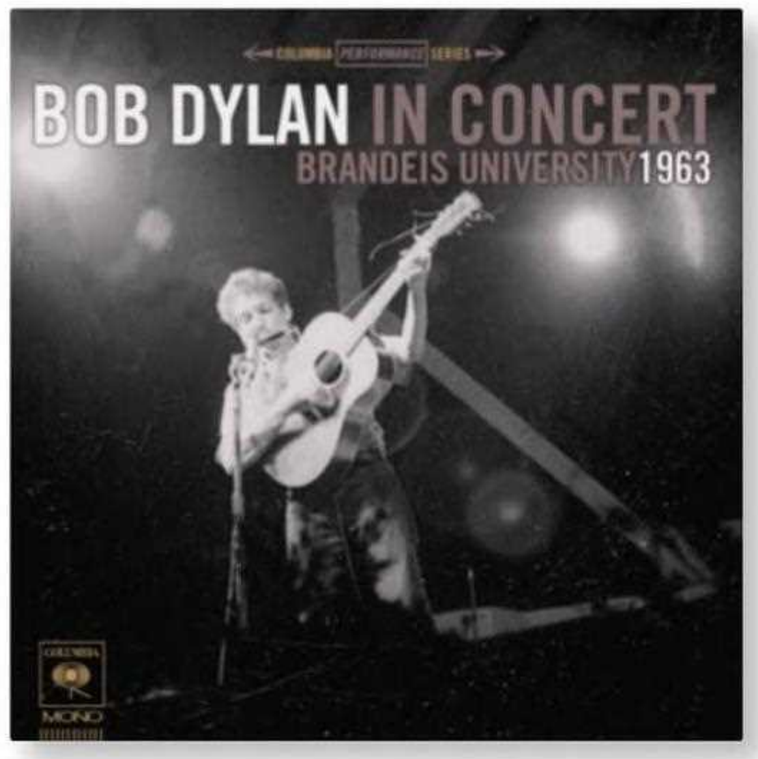
Live At The Gaslight 1962 ★★★★★ – longtemps favori des pirates – est enfin sorti officiellement en 2005, via un partenariat entre Columbia et Starbucks, sous-entendant peut-être l'importance des cafés dans le boum de la folk dans les sixties, même si, en raison de sa provenance, les fans ont plutôt senti la puanteur de l'exploitation corporate que l'arôme nostalgique des grains fraîchement moulus.

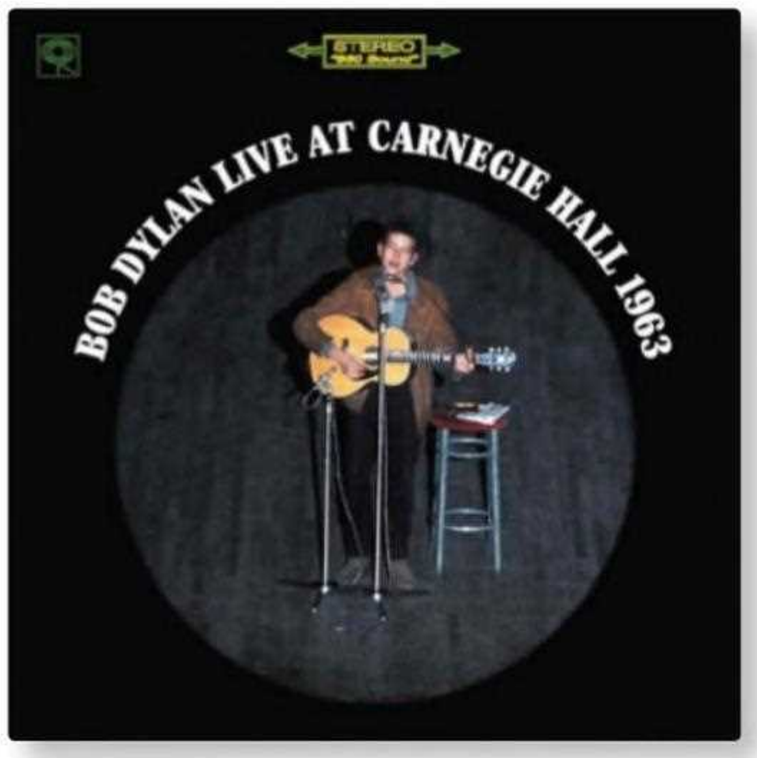
Enregistré sur un magnétophone portable en octobre 1962 tandis qu'il écrivait les morceaux de *The Freewheelin' Bob Dylan*, c'est un beau portrait d'un Dylan pré-célébrité dans l'un de ses repaires favoris au cœur de Greenwich Village, au moment critique de sa transition d'interprète talentueux à songwriter foncièrement original. Les probables premières interprétations de "A Hard Rain's A-Gonna Fall" et "Don't Think Twice..." côtoient des ballades traditionnelles comme "Handsome Molly" et "Barbara Allen", chantées avec une assurance déjà impressionnante. Le fait que l'enregistrement ait eu lieu au summum de la crise des missiles cubains, alors que le monde frôle une guerre nucléaire, donne un frisson supplémentaire, le sentiment urgent d'hyper-réalité renforcé par le son d'un klaxon de taxi dans MacDougal Street alors que Dylan joue "Hard Rain".

À peine six mois plus tard, **In Concert – Brandeis University 1963** ★★★★★ dévoile la rapidité étonnante de l'évolution de Dylan ; sa mise en scène et son lien avec le public sont déjà débarrassés des Woody Guthrismes encore évidents au Gaslight. Sans parler de ses talents pour le stand-up ; durant "Talkin' John Birch Paranoid Blues", il fait hurler de rire les spectateurs avant de les réduire au silence pour un étincelant "Masters Of War". Les sept chansons, enregistrées à un festival folk dans une université juive du Massachusetts en mai 1963, viennent d'une bande de la console, trouvée dans les archives du critique et premier soutien de Dylan, Ralph Gleason, après sa mort, et sont sorties en 2010 en disque bonus avec *The Original Mono Recordings*, puis indépendamment.

Live At Carnegie Hall 1963 ★★★★ déboule à peine cinq mois plus tard et on y trouve déjà Dylan en mode *"voix d'une génération"*. Le concert de dix-neuf chansons est enregistré par Columbia pour une éventuelle sortie, et il est donc frustrant que le mini-album, qui arrive enfin sous forme de disque promotionnel coïncidant avec *No Direction Home* de Scorsese en 2005, ne contienne que six titres. Néanmoins, même abrégés, ces temps forts témoignent de la capacité de Dylan à se métamorphoser, à passer à son gré de la dénonciation passionnée de "The Times They Are A-Changin'" et "With God On Our Side" au lyrisme poignant de "Boots Of Spanish Leather" et "Lay Down Your Weary Tune". Deux autres extraits de l'enregistrement du Carnegie Hall


Bob Dylan
Live at The Gaslight 1962

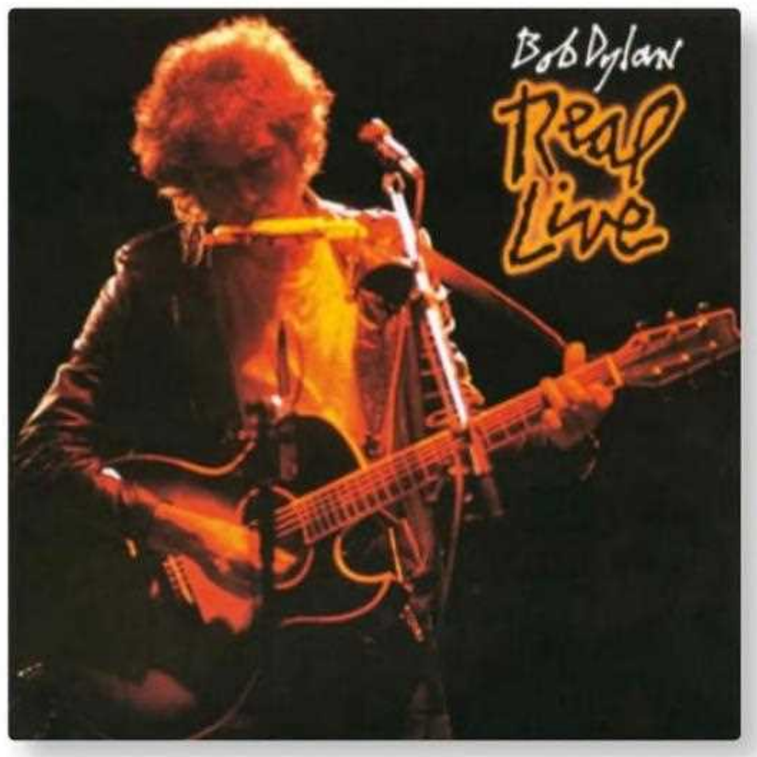

BOB DYLAN IN CONCERT
BRANDEIS UNIVERSITY 1963
MONO

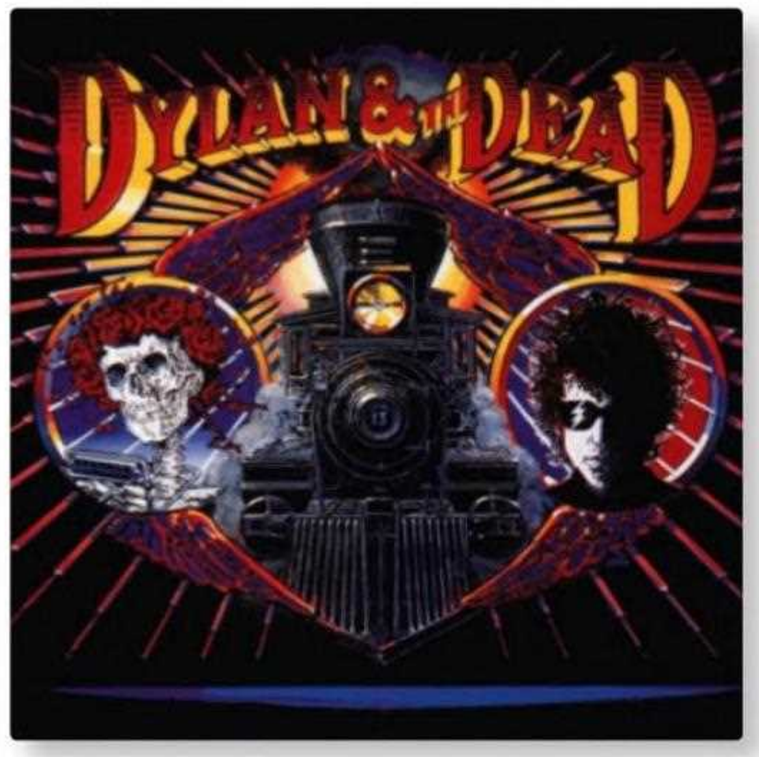

STEREO
BOB DYLAN LIVE AT CARNEGIE HALL 1963

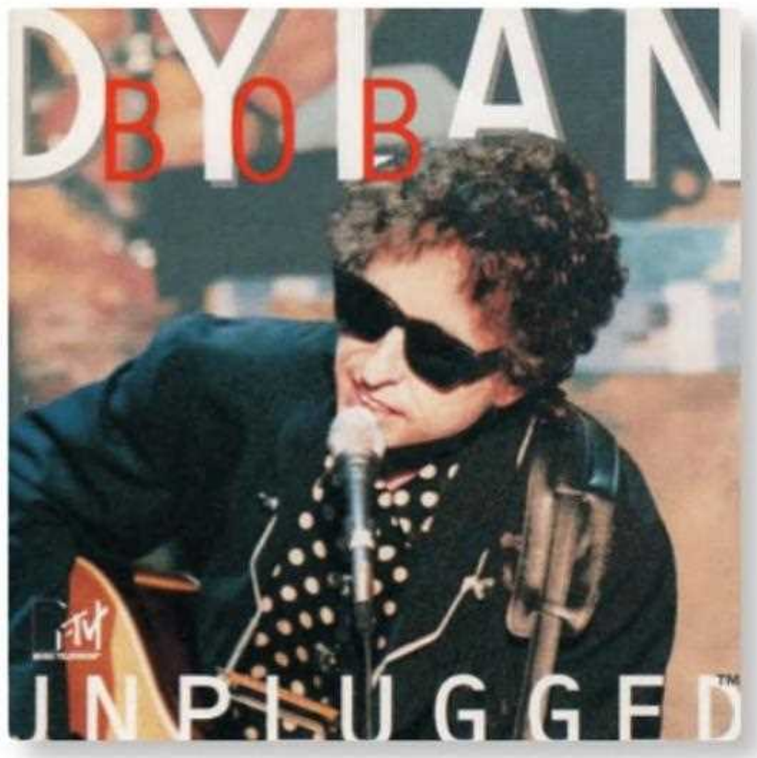
BOB DYLAN / THE BAND

Bob Dylan
Hard Rain

BOB DYLAN
AT BUDOKAN


Bob Dylan
Real Live


DYLAN & THE DEAD


BOB DYLAN
MTV
UNPLUGGED

se trouvent sur *The Bootleg Series Vols I-III* et deux de plus sur la B.O. de *No Direction Home*, mais il est grand temps que Sony prenne les choses en main et sorte le concert en intégralité.

Faisons un bond de onze ans, en nous arrêtant en route en 1964 au Philharmonic Hall à New York pour l'un des derniers concerts acoustiques, puis à nouveau en 1966 pour les enregistrements remarquables de la tournée mondiale incendiaire de cette année-là (tous deux traités dans l'article sur The Official Bootleg Series p. 110). Sur **Before The Flood** ★★★★, Dylan est accompagné par The Band pour ce qui n'est alors, en 1974, que sa deuxième tournée électrique. Comme The Band vient de sortir son live, *Rock Of Ages*, consacrer un tiers de l'album à leurs chansons sur ce premier disque de scène de Dylan, semble d'une générosité superflue, d'autant qu'il n'y a plus de place pour des temps forts tels que "The Lonesome Death Of Hattie Carroll" et "Just Like Tom Thumb's Blues".

Dylan et compagnie sont en grande forme sur "Most Likely You Go Your Way", "All Along The Watchtower" (première fois qu'il utilise la chanson pour rendre hommage à Hendrix), "Highway 61 Revisited" et une sombre "Ballad Of A Thin Man". Un arrangement explosif de "It Ain't Me Babe" marche moins bien, un des premiers exemples de sa fameuse capacité à massacrer une chanson jusqu'à la rendre méconnaissable, et "Blowin' In The Wind" est réduit à un chant funèbre maladroitement banal.

La voix de Dylan a tendance à se durcir sur plusieurs morceaux, comme s'il se donnait trop de mal pour tenir le rôle de rocker de stade, et le moment le plus électrisant vient au cours du segment solo acoustique, alors qu'il chante cette phrase célèbre : *"Même le président des États-Unis doit parfois se retrouver nu"*, dans "It's Alright, Ma...". À l'époque, l'Amérique est fascinée par le déroulement du scandale du Watergate et on sent la tension parcourir l'auditorium ; quatorze jours après le show au LA Forum où ce morceau est enregistré, Nixon est menacé de destitution.

Dylan s'est plaint de ressentir une perte de contrôle sur le mastodonte qu'était *Before The Flood*, sa première tournée en huit ans avec ses 40 dates en seulement 42 jours ; mais elle ravive son intérêt pour la scène et il entreprend la mise au point d'un modèle de tournée plus convivial. C'est ainsi que naît la *Rolling Thunder Revue*, tentative d'emmener sur la route la camaraderie des clubs de Greenwich Village avec une poignée d'amis triés sur le volet.

Le meilleur des shows de la *Revue* a lieu fin 1975 (voir *The Bootleg Series Vol 5*) et, quand la deuxième moitié débute en avril 1976, une partie de l'énergie spontanée a disparu. Mais **Hard Rain** ★★★★ – dont le plus gros est enregistré lors de l'avant-dernier arrêt en mai 1976, dans un stade balayé par la pluie à Fort Collins au Colorado – déborde d'intensité et d'une énergie quasi punk. Il s'avère que Sara, la femme dont Dylan était séparé, a débarqué sans prévenir au concert, le poussant à livrer sa performance la plus nerveuse de la tournée.

"Lay Lady Lay" est réécrit pour ajouter une carnalité crue à sa séduction jadis douce et subtile *("Oublie cette danse et allons en haut")*. Mais le cœur du set se trouve dans le tourbillon d'émotions d'un enchaînement comprenant trois des chansons clé de *"mariage"* de *Blood On The Tracks*, avec "I Threw It All Away" ostensiblement placé au milieu. Au moment où il conclut avec "Idiot Wind", Dylan frôle la frénésie, crachant les paroles amères avec une rage à peine contrôlée.

Cela semble caractéristique de la fameuse perversité de Dylan si, après nous avoir fait attendre une douzaine d'années pour un album live, il en sort trois en quatre ans. En fait, il n'a jamais eu l'intention de sortir **Bob Dylan At Budokan** ★★★, enregistré en 1978, lors d'une tournée mondiale de 115 dates. Cédant à la pression de Sony Japan, qui désire un souvenir de ses dix concerts au Japon, il valide d'abord sa sortie en Extrême-Orient seulement, mais en raison des ventes en import, il arrive dans les bacs du monde entier six mois plus tard.

Le disque au Budokan génère certaines des pires critiques de Dylan depuis *Self Portrait* et pourtant, avec le recul, il semble révélateur. Les arrangements de classiques familiers sont inventifs, voire brillants dans plusieurs cas – "Don't Think Twice" avec un rythme de reggae ; une ambiance à la Ray Charles pour "Ballad Of A Thin Man" ; "Maggie's Farm" à la sauce Stax, tel qu'Isaac Hayes aurait pu l'imaginer ; "Going, Going, Gone" en ballade R'n'B ; "Oh Sister" transformé en swamp rock ; "I Want You" se muant en cantique avec un rythme deux fois plus lent ; et "All I Really Want To Do" réimaginé sur un tempo emprunté à "The 59th Street Bridge Song (Feelin' Groovy)". Et Dylan les interprète avec plus de conviction expressive que sur *Before The Flood* avec The Band.

Dans une moindre mesure, on peut aussi réhabiliter **Real Live** ★★★, enregistré au début de sa crise de la quarantaine, entre *Infidels* et *Empire Burlesque*. Nous avons assisté au concert de 1984 au Wembley Stadium où le plus gros de l'album a été enregistré et, à l'époque, avons écrit dans l'hebdomadaire de gauche, *Tribune*, que Dylan avait l'air maniéré et détaché et que le groupe – incluant Mick Taylor et Ian McLagan – était coupable de lourdeur blues-rock de qualité inférieure. Ce jugement semble dur à présent.

LE VERDICT DE LA CRITIQUE

"'It's Alright, Ma...' est fracassant, joué à une vitesse impossible, chaque mot est clair et bien formulé – le centre de l'album est la plus belle réussite de Dylan depuis 'Like A Rolling Stone' à l'Albert Hall."

IAN MACDONALD SUR *BEFORE THE FLOOD*, *NME*, 26 JUIN 1974

"Le son du Dead est élagué pour convenir à la technologie des eighties et, outre une chanson imparfaite ici ou là, le groupe sonne mieux que jamais."

TERRY STAUNTON SUR *DYLAN AND THE DEAD*, *NME*, 11 FÉV. 1989

"L'engagement – ou son absence – de Bob Dylan est si transparent que quand il se connecte à un morceau, c'est incroyable. C'est pourquoi il est facile de détester la moitié du disque ou pourquoi 'Love Minus Zero' est beau, envers et contre tout."

STUART BAILIE SUR *MTV UNPLUGGED*, *NME*, 9 MAI 1995

Deadly : Dylan et le Grateful Dead sur scène en 1987.

"Tangled Up In Blue" avec des paroles réécrites, un "Masters Of War" post-Malouines prouvant encore sa pertinence dans une nouvelle ère de conflits et un tonitruant "Tombstone Blues" avec Carlos Santana sont brillamment interprétés.

En 1987, quand Dylan part sur les routes avec le Grateful Dead, sa carrière est peut-être au plus bas, alors que *Down In The Groove* et le film *Hearts Of Fire* font encore chuter sa cote. Il a admis depuis dans *Chroniques* qu'il était sur le point de tout arrêter, mais a trouvé une âme sœur en Jerry Garcia. Le fait de jouer avec le Dead l'a convaincu que la musique est une expérience fondamentalement live et que son pouvoir unique ne se réalise de façon totale qu'en communion avec un public – autrement dit, la philosophie qui va bientôt inspirer le *Never Ending Tour*.

Dylan & The Dead ★★★, qui n'est pas sorti avant 1989, deux ans après l'événement, alors

que le *Never Ending Tour* a débuté, est moqué à l'époque et reste méprisé depuis. Il est difficile de savoir pourquoi ; c'est en fait un album live très correct du Dead jouant des morceaux de Dylan, avec en bonus leur auteur venant les chanter. À quoi s'attendaient les gens ?

Évidemment, les membres du Dead sont des interprètes sophistiqués de chansons telles que "Queen Jane Approximately" et "All Along The Watchtower", et le jeu de Garcia est stellaire. La set-list est bien choisie et "Slow Train" et "Gotta Serve Somebody" nous rappellent à quel point il est dommage qu'aucun enregistrement des premiers concerts "born again" orageux de Dylan ne soit encore sorti. Loin de l'accident industriel décrit par la critique, on découvre en fait Bob retrouvant la forme.

Une fois le *Never Ending Tour* lancé, Dylan semble avoir conclu que les albums live sont devenus redondants, puisqu'on peut le voir en chair et en os plus de cent soirs par an, et il n'y a eu qu'un live hors archives, durant le dernier quart de siècle, l'émission spéciale **MTV Unplugged** ★★★. À l'origine, Dylan voulait jouer un set de country-blues en solo, dans le style de *World Gone Wrong*, ce qui aurait été captivant. Mais MTV l'a fortement incité à interpréter ses plus gros hits et il est venu avec cinq musiciens.

Comme c'est devenu la tradition avec les albums live de Dylan, il a été débiné par la critique ("*Méprisable, artificiel, kitsch*", selon un chroniqueur) ; pourtant, une fois de plus, il mérite une réévaluation. Un lumineux "Desolation Row", "The Times They Are A-Changin'" plus réfléchi que déclamatoire (une atmosphère qui n'aurait pas fonctionné en 1963, mais est parfaite pour 1994), un mélancolique "Shooting Star" et "All Along The Watchtower", dans une version rare sans l'arrangement de Hendrix, sont de précieux ajouts au répertoire qui pourraient avoir leur place dans n'importe quelle compilation du "*Meilleur de Dylan Live*".

LE FAIT DE JOUER AVEC LE GRATEFUL DEAD A CONVAINCU DYLAN QUE LA MUSIQUE EST UNE EXPÉRIENCE FONDAMENTALEMENT LIVE

EBET ROBERTS/REDFERNS

DATE DE SORTIE
1991 -2014

THE BOOTLEG SERIES

Une nouvelle façon de voir l'ensemble. Les révélations extraordinaires de The Bootleg Series, Volumes 1-11.

PAR JOHN ROBINSON

17 MAI 1966. DANS les coulisses d'une salle remplie d'Anglais majoritairement hostiles, Bob Dylan lève les yeux au ciel. En raison de sa fatigue combinée au stimulant le faisant tenir debout, son attention divague et revient parfois brutalement. Son groupe et lui sont en tournée depuis trois mois et ont traversé les États-Unis, sont passés par Honolulu, Paris, Leeds et à présent Manchester. Il n'est plus en état de contrôler un petit-déjeuner continental et encore moins une moto à pleine vitesse.

Dans un de ses moments d'association d'idées les plus lucides, il est saisi par le cinéaste, DA Pennebaker, alors qu'il passe de la première à la troisième personne. Dylan est assis, gonfle ses joues et se demande comment aborder ses derniers concerts. Il trouve une solution : *"Je vais me trouver un nouveau Bob Dylan la semaine prochaine*, dit-il, *content de reprendre la main sur son emploi du temps. Et m'en servir. Voyons voir combien de temps il dure."*

La fin de ce rocker hirsute et plein d'esprit est très proche. Le parcours qui l'attend ? De "Judas", le soir même, à imposer son rock bucolique, et à la même allure que tout ce que Dylan a accompli jusque-là. Mais il le fera sans les tournées interminables et durant une longue retraite loin des yeux du public. En l'absence de Dylan, artiste et figure de proue d'une chose ou d'une autre, le Bob Dylan pirate émerge pour combler le vide.

Il ne s'agit pas exactement d'un nouveau Bob Dylan – mais celui qui débarque sur *Great White Wonder*, premier album pirate du rock, est un Dylan assurément inédit. Sans tenir compte de son cachet underground, l'album sous-entend que s'il faut suivre l'autoroute balisée à travers la musique du chanteur, on peut aussi s'aventurer hors piste et l'explorer à l'instinct. De tels bootlegs semblent être bénéfiques à l'artiste. Si Bob Dylan écoute Bob Dylan, il pourrait procéder ainsi.

Les *Bootleg Series* de Dylan ne sont pas qu'une collection de disques magnifiques au design incohérent ; c'est aussi le big bang de la gestion du catalogue moderne. Si l'on prend Dylan pour le Marco Polo de la culture d'après-guerre, voilà la preuve que cette idée s'étend au support autant qu'au message. S'il est le premier artiste piraté, c'est son équipe (l'idée est attribuée à son manager, Jeff Rosen) qui met au point le concept du bootleg officiel : ouvrir les archives, tout en revendiquant et authentifiant les shows légendaires des pirates. Après la sortie de *Vols 1-3* en 1991, il faut attendre quatre ans pour que l'*Anthology* des Beatles offre quelque chose d'une qualité et d'un état d'esprit comparables. Hendrix ? Les Stones ? N'y pensez même pas.

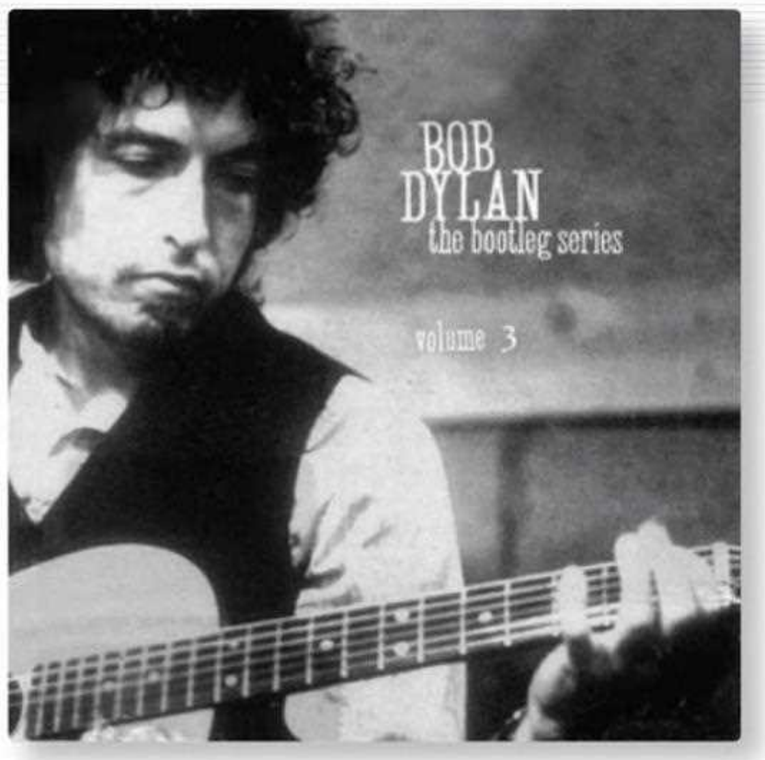
En 1991, on peut se demander ce qu'un jeune ayant accès à *Loveless* ou *Nevermind* peut attendre d'un Bob Dylan de 50 ans. Cependant, le Dylan de 24 ans de 1965 demeure une figure irrésistible.

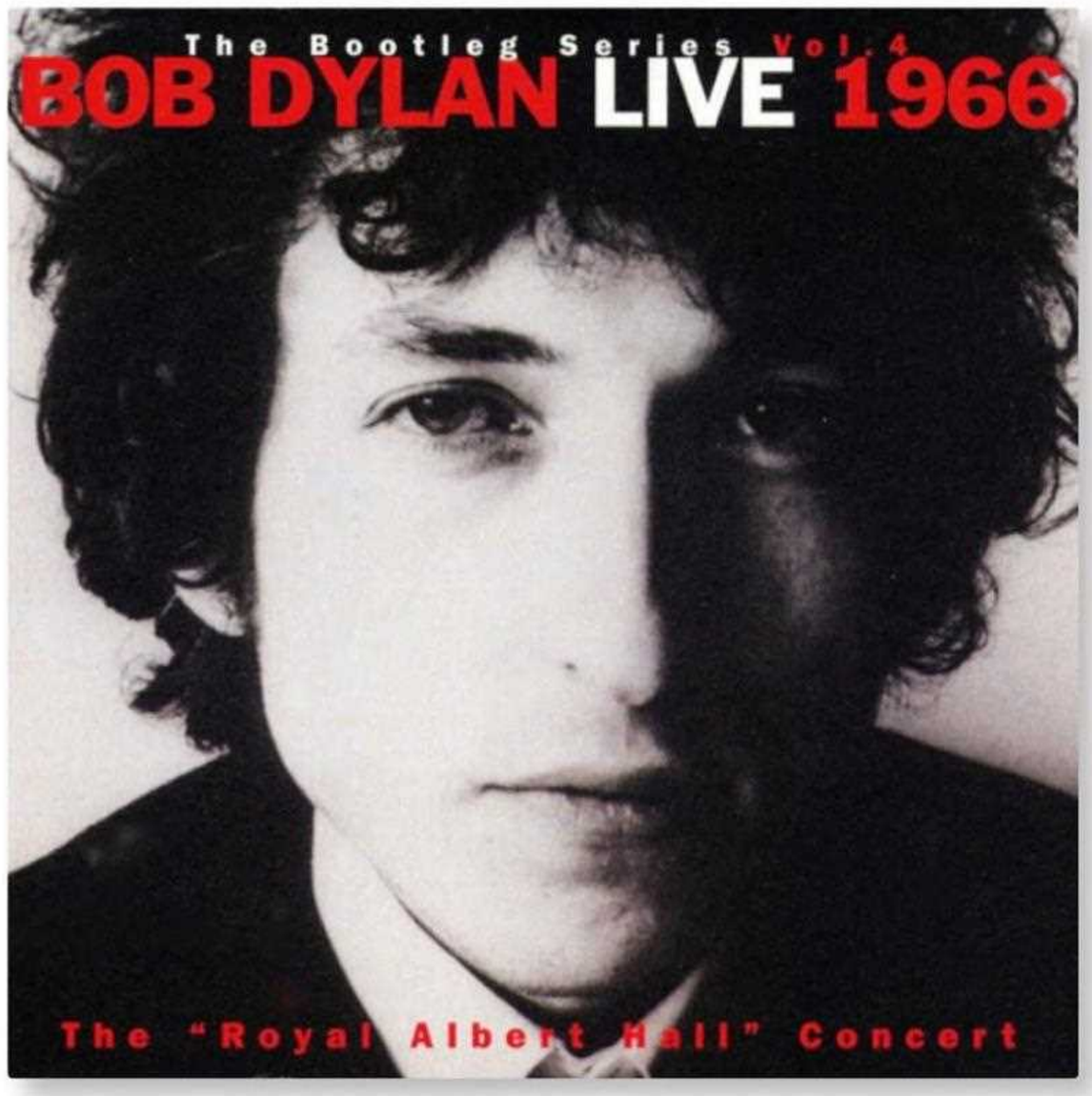
Le génie du premier **Rare And Unreleased 1961-1991 – The Bootleg Series Volumes 1-3** ★★★★★ est de laisser Dylan avoir simultanément deux carrières. D'un côté, il reçoit un Grammy Award des mains de Jack Nicholson ; de l'autre, il est encore le gars aux lunettes noires, avec la révolution au bout des doigts. Dans ce nouveau modèle économique, il peut être à la fois sage et toujours jeune, et totalement fascinant, même pour la génération montante. C'est ce qui donne un air cool à ses nouveaux disques. Une reproduction de sa photo de pochette est restée dans les bureaux du *New Musical Express* longtemps après la sortie du premier album d'Oasis.

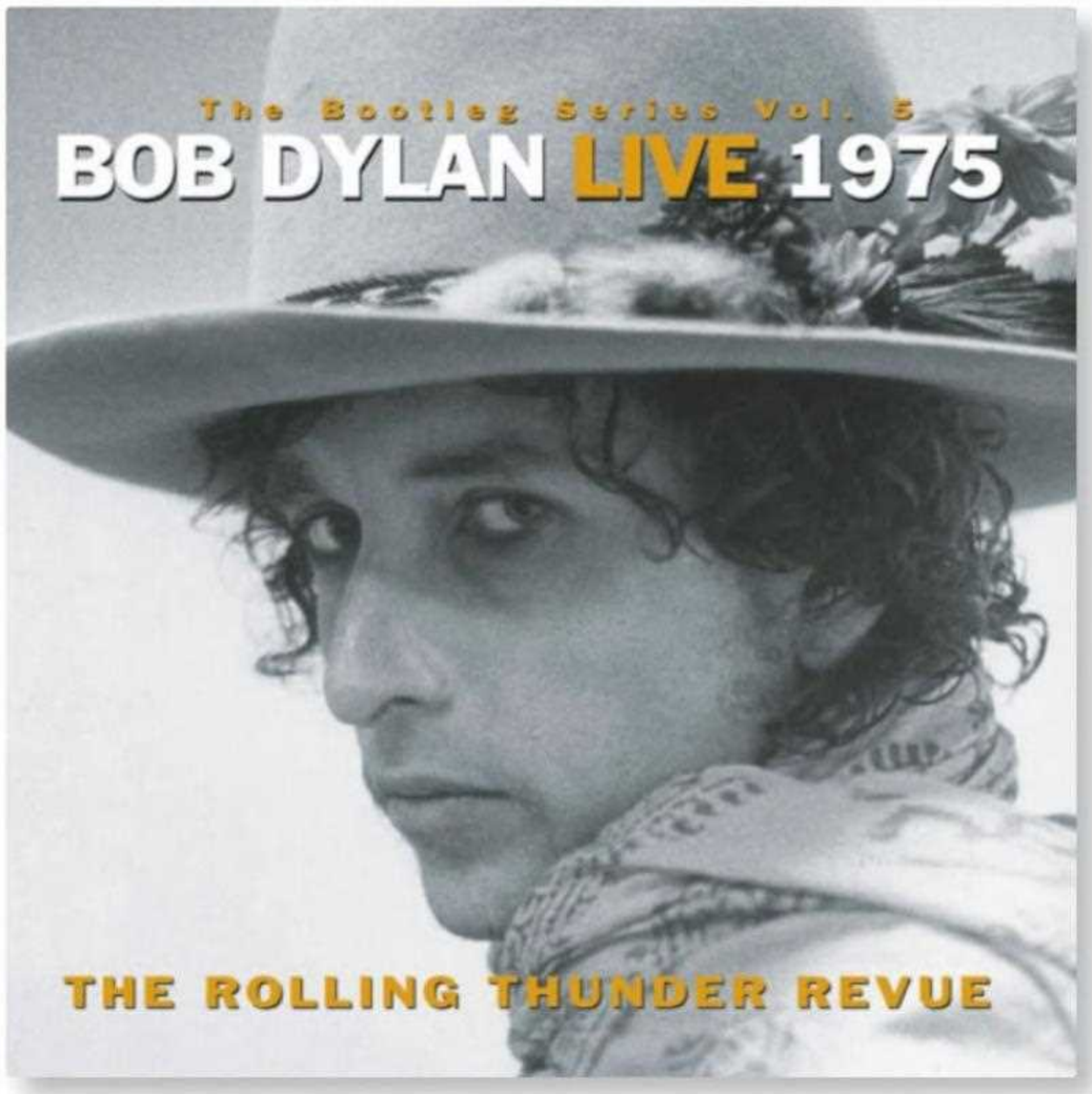
Le premier volume de la *Bootleg Series* creuse l'idée d'un Dylan aux possibilités illimitées. Ce disque est un microcosme de la série : un récit de la carrière de Dylan qui partage les fondamentaux de l'histoire (contestation, musique électrique, divorce, christianisme, Mark Knopfler), mais où les personnages importants, jugés mineurs, sont reformulés. Dans des morceaux tels que "Talkin' Bear Mountain Picnic Massacre Blues" (*"Amenez votre femme/ Amenez tous les gosses"*), on entend le roman d'apprentissage de Dylan : un homme

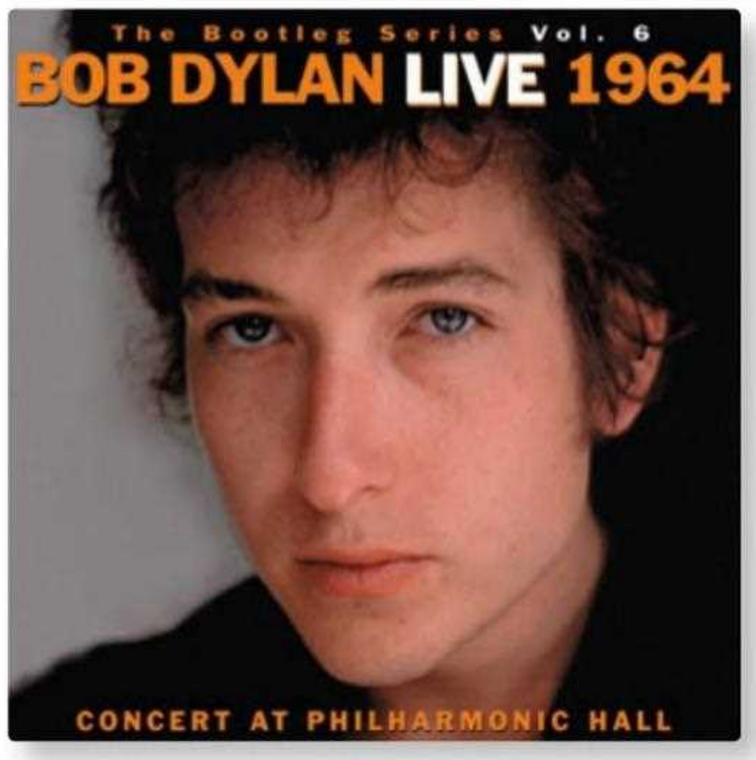
BOB
DYLAN
the bootleg series
volume 1

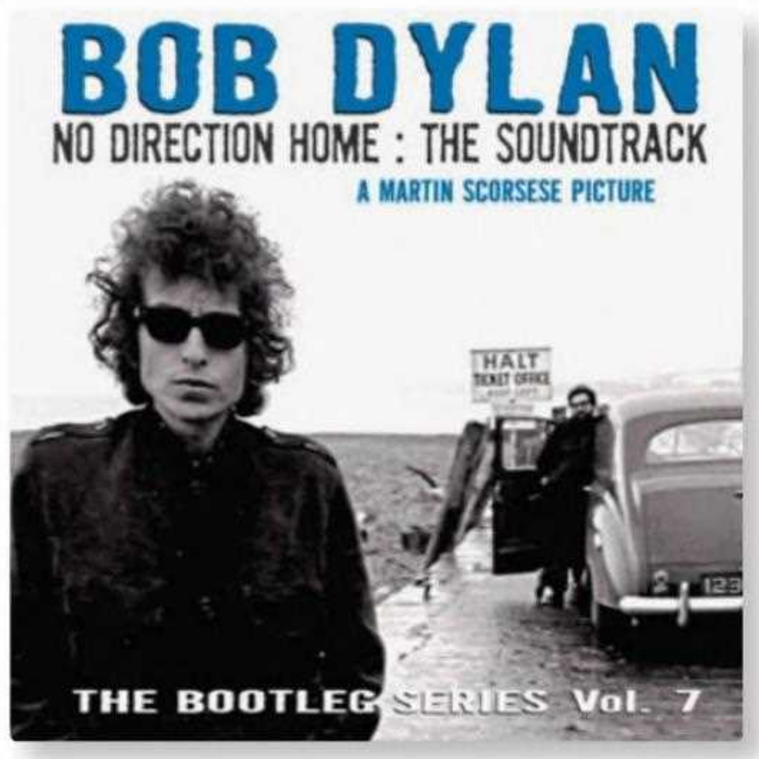
BOB
DYLAN
the bootleg series
volume 2
LOOK
OUT !

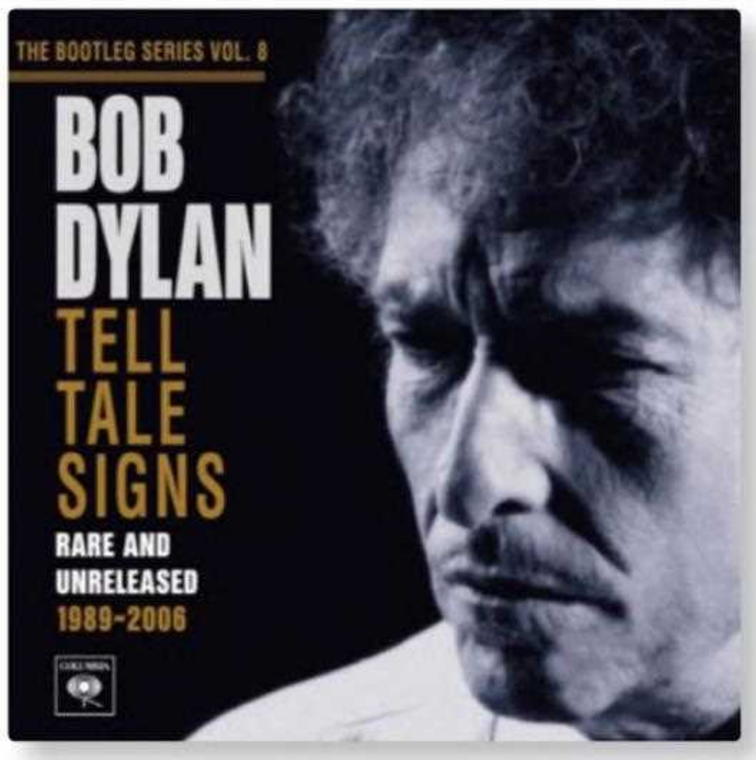

BOB
DYLAN
the bootleg series
volume 3

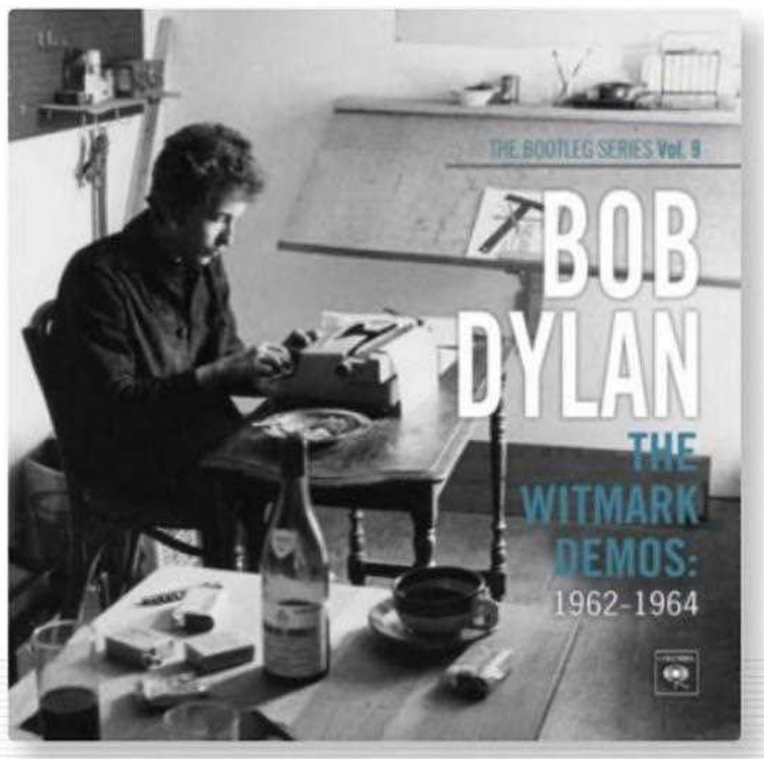

The Bootleg Series Vol. 4
BOB DYLAN LIVE 1966
The "Royal Albert Hall" Concert

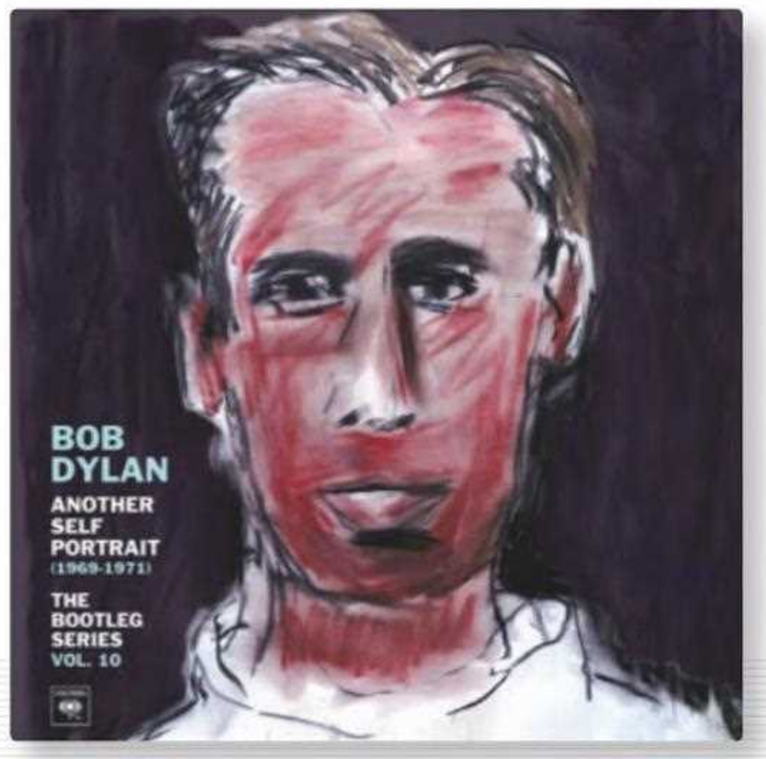

The Bootleg Series Vol. 5
BOB DYLAN LIVE 1975
THE ROLLING THUNDER REVUE

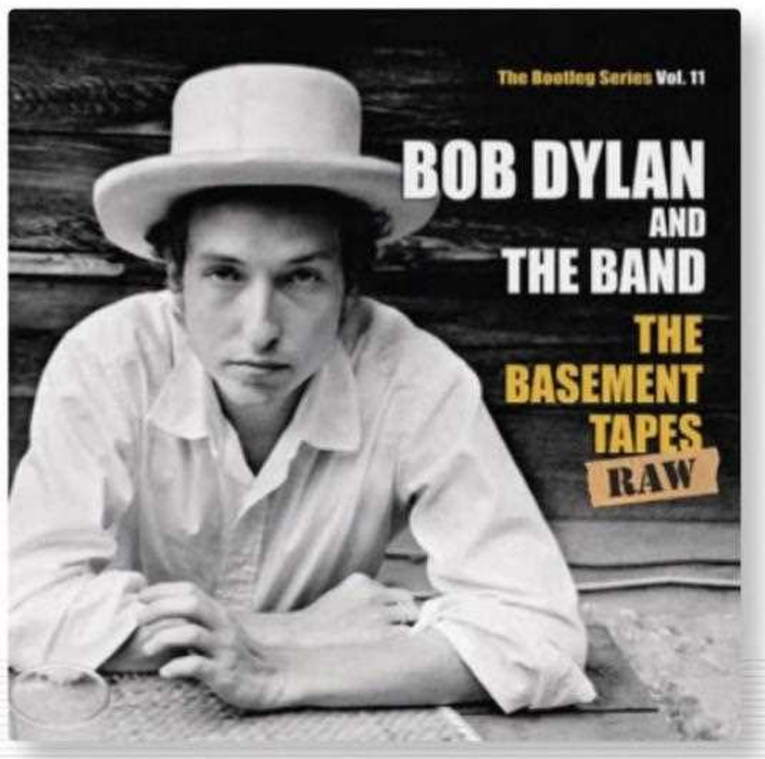

The Bootleg Series Vol. 6
BOB DYLAN LIVE 1964
CONCERT AT PHILHARMONIC HALL


BOB DYLAN
NO DIRECTION HOME : THE SOUNDTRACK
A MARTIN SCORSESE PICTURE
HALT
THE BOOTLEG SERIES Vol. 7


THE BOOTLEG SERIES VOL. 8
BOB
DYLAN
TELL
TALE
SIGNS
RARE AND
UNRELEASED
1989-2006


THE BOOTLEG SERIES Vol. 9
BOB
DYLAN
THE
WITMARK
DEMOS:
1962-1964


BOB
DYLAN
ANOTHER
SELF
PORTRAIT
(1969-1971)
THE
BOOTLEG
SERIES
VOL. 10


The Bootleg Series Vol. 11
BOB DYLAN
AND
THE BAND
THE
BASEMENT
TAPES
RAW

travaillant sur un personnage d'interprète aussi drôle que sincère. Avec le recul, on peut se demander si un album cumulant "Mama You've Been On My Mind" et "If You Gotta Go Go Now" ou "Catfish" et "Blind Willie McTell" ne dévoilait pas son jeu trop tôt. Alors qu'il sous-entend l'idée essentielle de la série : ils ne vont pas être à court de ce genre de choses. Il n'y a pas qu'un Bob Dylan ; il en existe des centaines.

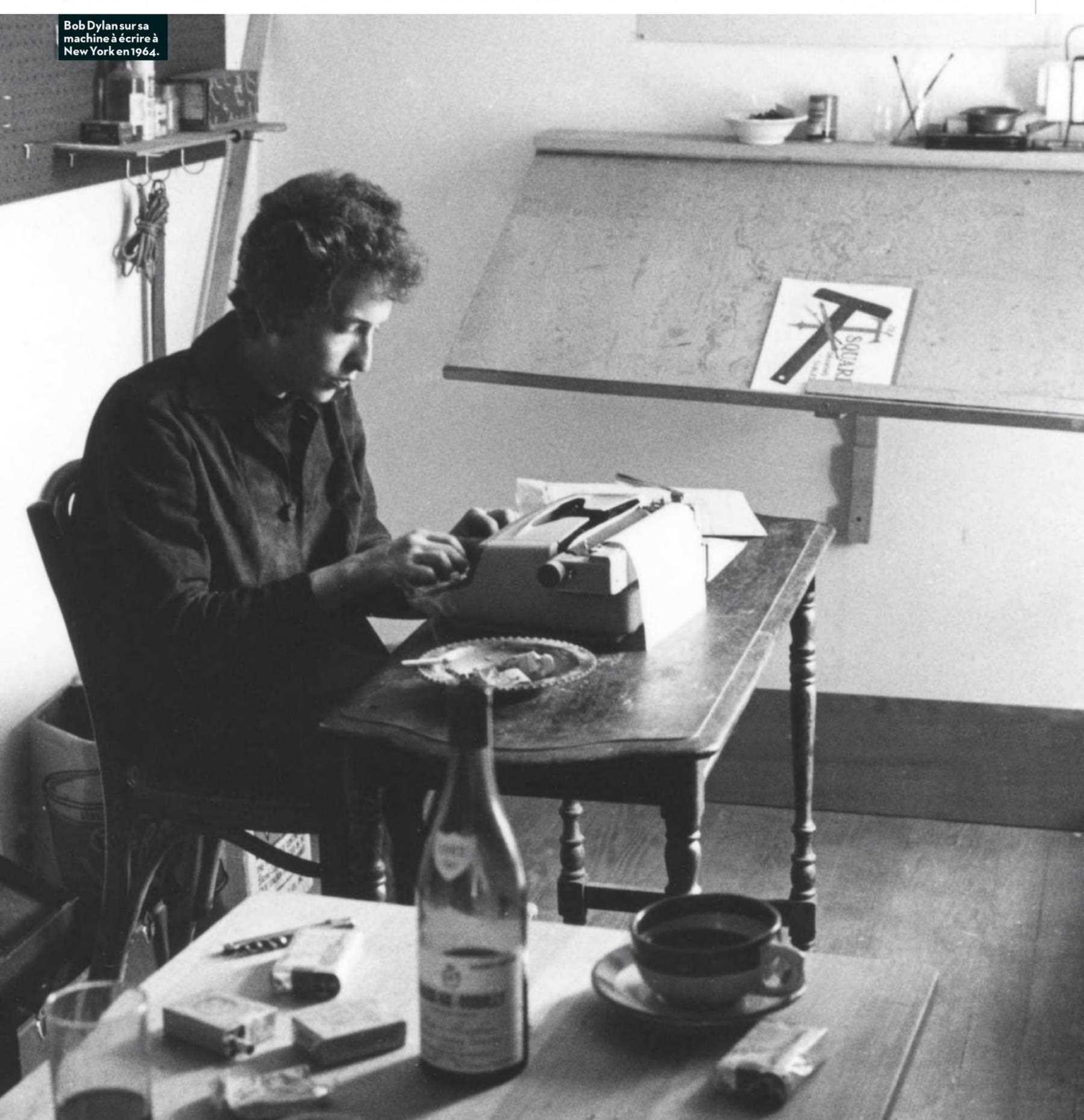
Si excitante soit cette perspective, la série dans son 11e volume *[16e au moment de cette traduction – NDT]* n'a pas troublé l'histoire de Dylan. Elle en a plutôt accentué les sommets et approfondi sa compréhension, rendant sa géographie plus spectaculaire. Sur une carte à l'échelle ainsi augmentée, les détails intéressants supplémentaires disposent de plus de place.

Le documentaire de Martin Scorsese, *No Direction Home*, que Rosen a commencé à planifier en 1995, est un témoignage-clé. Le film nous emmène de Hibbing en 1959 à "Judas" en 1966. **No Direction Home: The Soundtrack – The Bootleg Series Vol 7** ★★★★★ fait la même chose, sans empiéter sur *Vols 1-3*, nous menant des enregistrements par l'ami d'école de Dylan, Ric Kangas en 1959 à une version live et bruyante de "Like A Rolling Stone", via le passage de l'acoustique à l'électrique en 1965.

Le dernier d'entre eux, en particulier, dévoile des versions alternatives ("Just Like Tom Thumb's Blues", "She Belongs To Me" et "Tombstone Blues") équivalentes à celles qui sont sorties. La légende prend aussi des nuances. "Maggie's Farm" à Newport en 1965 marque bel et bien le début du Dylan électrique pour les folkeux, mais explique aussi les huées. Si Pete Seeger a tenté de couper le câble à la hache, c'était pour protester, non pas contre le rock électrique en soi, mais contre les tropes blues peu excitants de Mike Bloomfield.

La série immortalise Bob Dylan en agent du changement, dans ou hors de la lumière. Sur **The Witmark Demos 1962-1964 – The Bootleg Series Vol 9** ★★★, on le trouve dans les bureaux de ses éditeurs, sous la houlette de

DOUGLAS R GILBERT



Bob Dylan sur sa machine à écrire à New York en 1964.

son manager, Albert Grossman. Pour l'auditeur, ce sont des interprétations sans prétention à but légal. Et pourtant, à l'écoute, on entend Dylan foncer en avant au plan créatif, semant les graines de sa fortune personnelle, de sa présence dans les charts et de source de l'idiome folk-rock. Il y a des inconnus intéressants ("Ballad For A Friend" sonne plus comme Bert Jansch que Dylan), mais le plaisir est dans l'intimité, dans le fait d'être présent lorsque "Mr Tambourine Man" est martelé sur le piano dans un cagibi.

Pourtant, le talent de Dylan n'évolue pas sans être reconnu. Lors de son concert d'"Halloween" en 1964 au Philharmonic Hall, **Bob Dylan Live 1964 – The Bootleg Series Vol 6** ★★★★, cet artiste de 23 ans, pleinement développé quoique défoncé, pimente le show de références et de gags. Le résultat est incroyable, le public passant du fou rire au silence horrifié d'une minute à l'autre. Mais "The Lonesome Death Of Hattie Carroll" a cet effet-là.

Deux ans plus tard à Manchester, le rire ne l'intéresse plus. Dûment, le set acoustique qui constitue le premier disque de **Bob Dylan Live 1966: The "Royal Albert Hall Concert" – The Bootleg Series Vol 4** ★★★★★ comprend des interprétations sobres de chansons telles que "Visions Of Johanna" qui seront mieux connues en électrique. On ne peut pas dire que le Bob Dylan acoustique est pleinement là.

Après l'entracte vient la confrontation. Robbie Robertson brode sur "An English Country Garden" et Dylan et Hawks, avec leur rhythm and blues psychédélique, font exploser tout ce que ses fans pensaient savoir. L'album fait à peu près la même chose avec le mythe du concert. En tant que disque documentaire, il est extraordinaire (applaudissements ironiques, "Judas", etc.) Plus pertinemment, il saisit certains des instants de rock'n'roll live les plus éblouissants jamais accomplis. Sur sa longueur, *The Bootleg Series* reconnaît que vous avez pu être attiré par le mythe, mais s'assure que vous restiez pour entendre les faits. Son retrait ultérieur de la scène marque le point culminant dans la légende de Dylan – quand un accident de moto devient un prétexte pour un retranchement personnel. Comme ça a été le cas pour Dub et Ken, à l'origine du bootleg *Great White Wonder*, la phase de confinement familial que Dylan s'impose est aussi une base féconde pour *The Bootleg Series*.

Le mystère Dylan est centré sur la période qu'il passe à jammer avec les membres des Hawks dans une modeste maison de location à West Saugerties, dans l'État de New York. Là, sur n'importe quelle bande trouvée au bazar du coin, ils enregistrent leurs explorations de la musique de Dylan et du répertoire américain dont elle est issue. Cela se produit car, même en retrait, Dylan est sous pression pour composer des chansons commerciales. Malgré toute la mystique et l'enchantement de l'ensemble, le double disque concis sorti sous le titre de **The Basement Tapes Raw – The Bootleg Series Vol 11** ★★★★★ est un proche cousin des Witmark sessions, dans le sens où il livre des originaux harmonieux et symboliques de Dylan ("The Mighty Quinn", "Million Dollar Bash", "This Wheel's On Fire") destinés à une démo pour un éditeur, puis à des reprises de Fairport, des Byrds, Manfred Mann et beaucoup d'autres.

Les nombreux volumes des séances complètes placent les compositions du chanteur dans un contexte différent, alors qu'avec les Hawks, ils explorent les traditionnels ("Spanish Is The Loving Tongue") ou tirent leur chapeau à des contemporains folk étonnants (il y a beaucoup de Ian & Sylvia). C'est un recueil extraordinaire, rassasiant enfin ceux qui soupçonnaient qu'il restait du stock, tout en démythifiant certaines choses.

Deux ans plus tard, et en plein dans sa phase de reclus, Dylan explore encore la musique américaine – l'unique problème est que son excavation de morceaux bruts n'a pas l'air si brute que ça. En écoutant **Another Self Portrait – The Bootleg Series Vol 10** ★★★★, le jeu de guitare piquant de David Bromberg et les interprétations de traditionnels comme "Little Sadie" et d'autres, il est difficile de comprendre l'hostilité qui a salué le disque original.

Les cordes sont en cause. Une opération peu connue sur ces albums consiste à modérer les excentricités de production du passé. Si cela a parfois des airs de règlements de comptes a posteriori, ici, comme pour *Tell Tale Signs* ultérieurement, c'est un moyen de nous rappeler que sous les fioritures se trouve une racine de Dylan jouant et chantant, peu importe la manière de se camoufler choisie à l'époque.

La tournée de 1974 de Dylan, marquant son retour après huit ans d'arrêt, n'a pas encore sa place dans les Bootlegs, mais la *Rolling Thunder Revue*, et ses 57 dates en 1975, est une des premières sorties. Comme on l'entend sur **Bob Dylan Live 1975 – The Bootleg Series Vol 5** ★★★★, il s'agit d'une grosse machine électrisante qui, dix ans plus tard, réunit la promotion spirituelle de 1965 (Baez, Neuwirth, McGuinn, et même Sandy Bull sont présents à un moment donné). Néanmoins, les looks et les violons ne devraient pas vous détourner de la brutalité de la musique.

Faire en sorte que "A Hard Rain's A-Gonna Fall" sonne comme "The Jean Genie" est un des résultats de cette tournée (Mick Ronson est à bord). S'il n'est plus immédiatement possible de reconnaître ce qui est chanté lors d'un concert de Bob Dylan, c'est parce qu'à présent, Dylan incarne sa propre tradition folk. L'essence de ses chansons est déjà en place : elles seront désormais transmises de main en main pour que les musiciens se les approprient. Au lieu d'être le produit d'années de transmission entre générations, elles se transforment chaque soir sur scène.

Tell Tale Signs: Rare And Unreleased 1989-2006 – The Bootleg Series Vol 8 ★★★★★ est l'une des portions de l'œuvre de Dylan les plus récentes à passer par les *Bootleg Series* et est remplie de merveilleuses transformations. En live, "Things Have Changed", tiré du film *Wonder Boys*, se métamorphose, de boogie enlevé à morceau déconstruit et plus sinistre avec une guitare spectrale à la Wilco. On trouve aussi des révélations dans les titres inédits. *Time Out Of Mind* semble marquer une période de surenchère, au sens où il pouvait exister sans "Red River Shore". Et les mêmes séances donnent naissance à des choses comme "Mississippi", ici présent dans deux versions, dirigées plus tendrement par les paroles que (comme sur celle qui émerge finalement sur "Love And Theft") par la guitare. "Someday Baby", shuffle à la Muddy Waters quand il sort enfin sur *Modern Times*, est traité avec beaucoup de gravité. Sur *Oh Mercy*, "Most Of The Time" donne l'impression que Dylan est transplanté par Daniel Lanois sur *The Joshua Tree* de U2. Ici, il est dévastateur, sans effets, et joué à la guitare acoustique et l'harmonica.

C'est une prise rejetée par Bob Dylan, comme tant d'autres dans sa carrière, car jugée *"trop Bob Dylanesque"*. Éviter les limites est de la même manière l'objectif de *The Bootleg Series*. L'œuvre de Dylan n'est pas ici immortalisée définitivement. Il s'agit plutôt d'un compte rendu de ce processus, une investigation incessante dans le domaine de la musique américaine. Il domine ici le terrain comme une sorte d'événement météorologique extraordinaire : l'inondation couvrant le meilleur et le pire, trouvant un moyen de s'infiltrer partout.

LE VERDICT DE LA CRITIQUE

"La force et la diversité des faces acoustiques montrent son imagination enfiévrée, son travail incessant et son absorption d'influences sous une lumière crue. Même avant son virage électrique, c'était un artiste de rock."

GAVIN MARTIN SUR *VOLS 1-3*, *NME*, 6 AVRIL 1991

***"No Direction Home* réussit à humaniser Dylan à un degré remarquable, tout en redonnant vie au mythe."**

BUD SCOPPA SUR *VOL 7*, *UNCUT*, OCT. 2005

"Les Witmark demos sont cruciales et il est facile de se perdre dans la profondeur, l'audace et la beauté de cette musique."

LUKE TORN SUR *VOL 9*, *UNCUT*, NOV. 2010

VOUS AVEZ PU ÊTRE ATTIRÉ PAR LE MYTHE, MAIS *THE BOOTLEG SERIES* S'ASSURE QUE VOUS RESTIEZ POUR ENTENDRE LES FAITS

LES FILMS DE DYLAN

Alias. Renaldo. Jack Fate. L'étrange histoire de Dylan au cinéma.

PAR JASON ANDERSON

COMPLICE MANIANT LE couteau des héros et fines gâchettes du western de 1973 de Sam Peckinpah, *Pat Garrett et Billy le Kid*, Alias est le personnage qui lance la carrière d'acteur de Bob Dylan. C'est un nom approprié, compte tenu de ses habitudes fuyantes en matière d'identité, au point que de nombreux spectateurs ont supposé qu'il l'avait trouvé lui-même (le crédit revient au scénariste, Rudy Wurlitzer). En tout cas, ce rôle d'Alias a inspiré l'acteur à mi-temps à s'essayer à incarner d'autres alter ego de cinéma, de renégats et d'ermites appelés Renaldo, Billy Parker et Jack Fate.

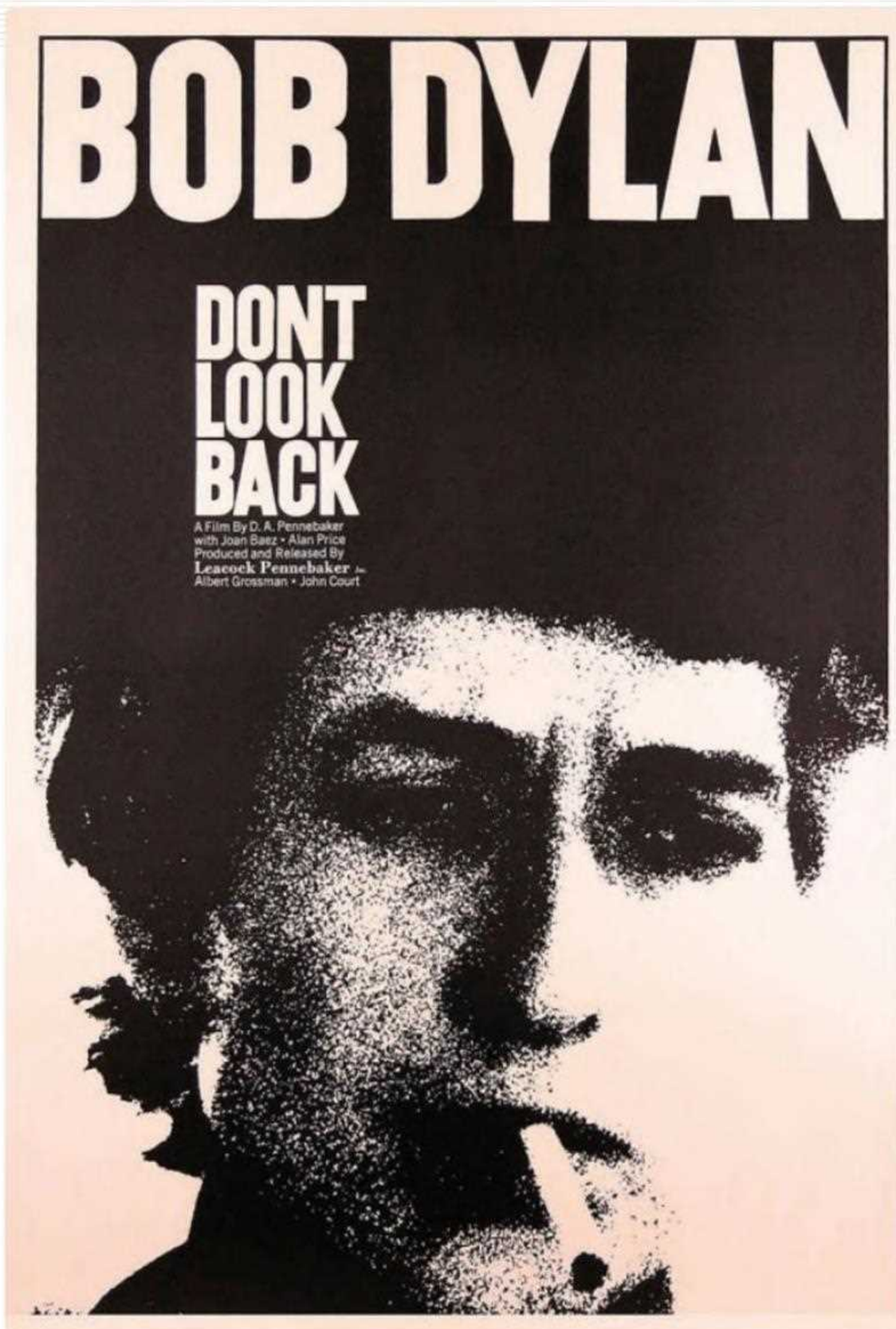
Malheureusement, aucun de ces noms n'est aussi indélébile que le premier que Robert Zimmerman s'est inventé en quittant le Minnesota. Puisqu'il réserve ses prestations les plus fascinantes à son rôle principal de Bob Dylan, ses incursions clairement (mais pas strictement) hors fiction au cinéma avec des réalisateurs de documentaires tels que DA Pennebaker et Martin Scorsese ont toujours été accueillies avec bien plus d'enthousiasme que ses tentatives périodiques d'être acteur, scénariste ou réalisateur.

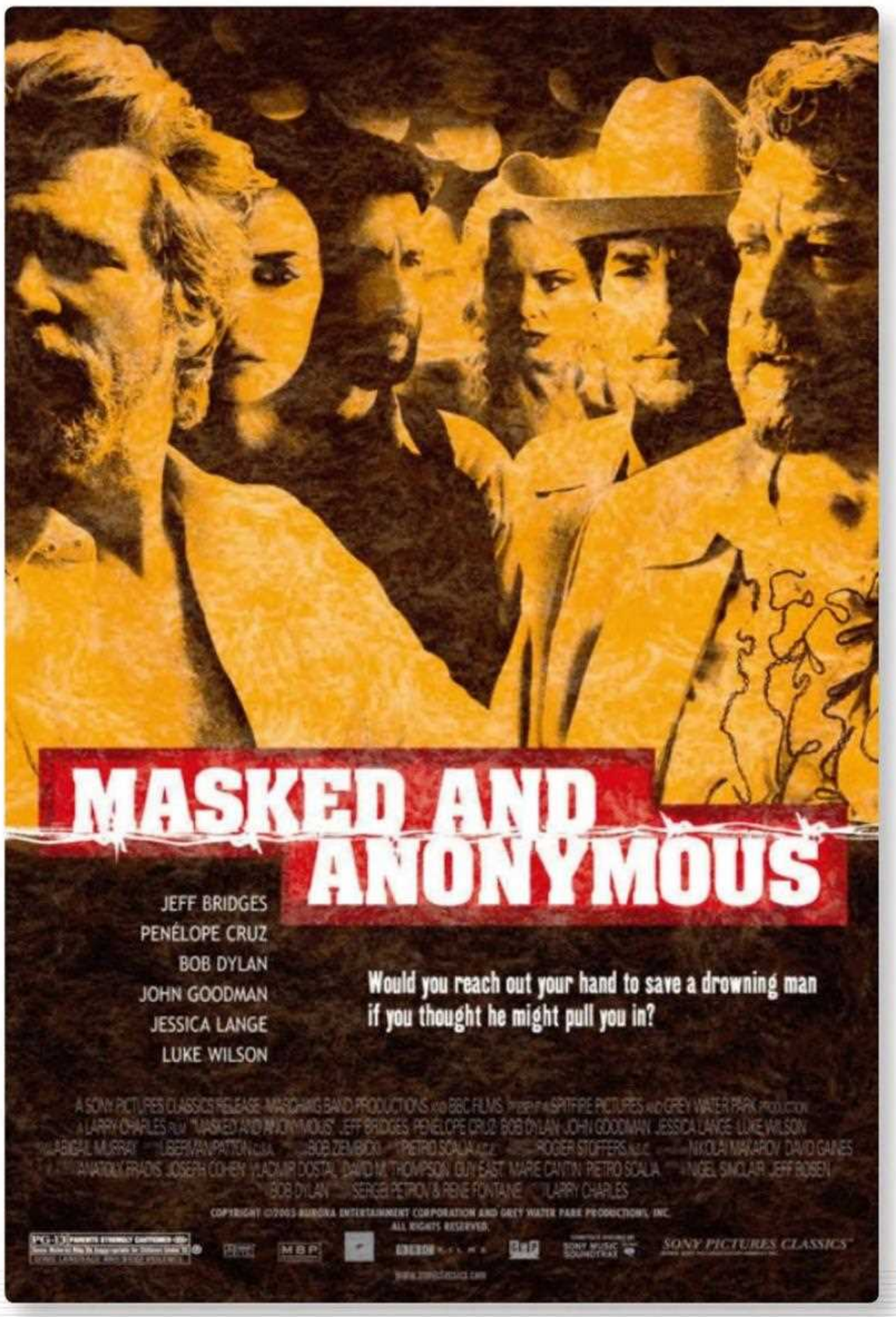
Dans tous les cas, toute étude de sa longue histoire, en sujet de film pour les autres ou à un poste plus créatif, prouve que Dylan se met devant (et derrière) une caméra avec plus de régularité que sa présumée réticence ne le suggère. Cette filmographie nourrie dépasse le temps d'écran totalisé par des icônes du rock par le biais des obligatoires documentaires, concerts filmés et vidéos qui, dans le cas de Dylan, débute par ce fameux clip à pancartes créé pour "Subterranean Homesick Blues" avec Pennebaker dans une ruelle derrière le Savoy Hotel à Londres en 1965.

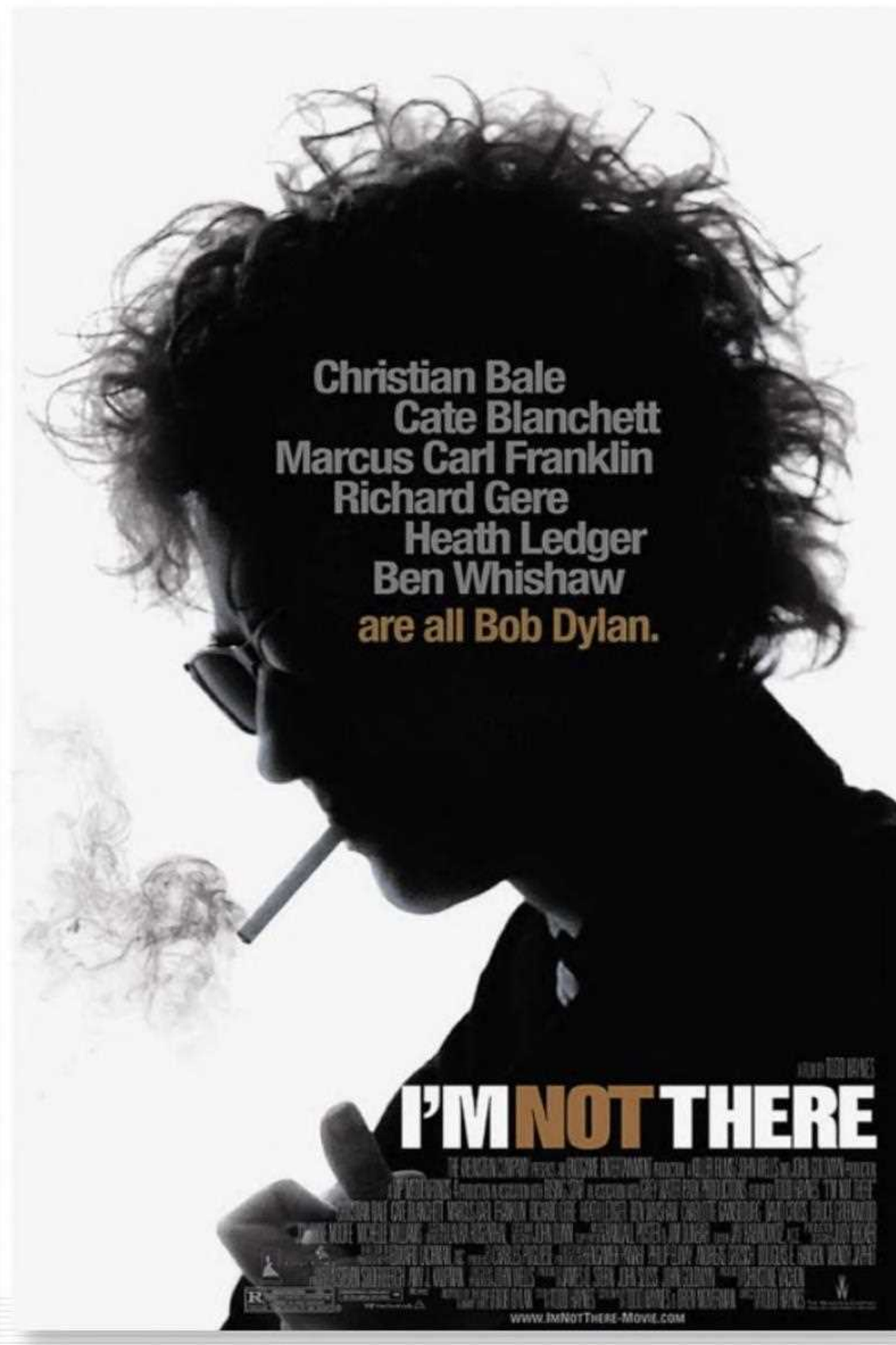
Si la vidéo est légendaire, la sensibilité d'électron libre qu'il affiche à l'écran au cours des 50 années suivantes est annoncée avec plus de force par sa collaboration avec Andy Warhol dans l'un de ses "screen tests". Tourné mi-1965 ou en janvier 1966 – les habitués de la Factory ne sont pas les témoins les plus fiables –, le court-métrage montre Dylan fixant la caméra Bolex 16 mm de Warhol avec un air impatient et maussade. Il a l'air à la fois intrigué par le processus par lequel son essence est transformée en image, méfiant et inscrutable, comme s'il n'était pas près de livrer quoi que ce soit. Ce dernier penchant préfigure sa valeur limitée en tant qu'acteur. Pour le remercier, Warhol a laissé Dylan et son ami Bobby Neuwirth repartir avec un tableau d'Elvis de deux mètres, que le chanteur échange ensuite à Albert Grossman contre un sofa.

C'est Grossman qui a l'idée de charger Pennebaker de tourner un film sur son jeune artiste lunatique, avant la tournée anglaise de 1965. Déjà établi dans le mouvement du documentaire américain appelé cinéma direct, Pennebaker a travaillé avec la future femme de Dylan, Sara Lownds. Dylan le trouve suffisamment tendance pour lui faire une place dans son entourage. L'étendue de la confiance qu'il place en Pennebaker est évidente dans chaque scène de **Don't Look Back**, documentaire dont le sentiment d'intimité et de spontanéité semble aussi étonnant aujourd'hui qu'à sa sortie en 1967. Le portrait de Pennebaker est surtout admiratif alors que nous voyons Dylan affronter des reporters condescendants, prendre du bon temps avec des amis et des confrères et, bien sûr, se produire au Royal Albert Hall. Mais le réalisateur ne recule pas quand il affiche des facettes de sa personnalité plus dures et compétitives au cours d'interactions tendues avec Joan Baez et Donovan, ce dernier étant complètement désarmé dans une bataille de chansons qu'ils viennent d'écrire.

Festival de Murray Lerner offre une vision tout aussi captivante des événements qui se produisent quelques mois après le retour de Dylan aux États-Unis. Bien que filmé en réalité au cours des trois éditions du Newport Folk Festival, et incluant les prestations d'une belle







BLANK ARCHIVES/GETTY IMAGES

Dylan et DA Pennebaker en 1966.

palette d'artistes, le documentaire de Lerner s'inscrit dans l'histoire grâce aux images stupéfiantes du premier set électrique de Dylan avec les Hawks, sous les huées, cris et sifflets en 1965. En 2007, Lerner retravaille ses images originales et sort **The Other Side Of The Mirror**, documentaire nettement plus centré sur Dylan, avec des scènes rallongées et inédites de ses répétitions, ses ateliers et ses prestations à Newport entre 1963 et 1965, retraçant sa transformation rapide, de troubadour sincère à boule de nerfs en blouson de cuir.

Il est possible que l'image de Dylan à l'écran dans ces films semble encore plus forte pour les spectateurs en 1967 car l'artiste en chair et en os a disparu des radars, victime du fameux accident de moto. Ironiquement, durant cette période de convalescence (ou autre), il s'essaie à la réalisation, ou du moins au montage, avec une tendance prononcée à l'auto-effacement. Durant la première tournée européenne de Dylan avec les Hawks en 1966, Pennebaker a tourné un autre documentaire, commandé pour l'émission de télé américaine *Stage 66*. Ayant décidé que la version de Pennebaker ressemble trop à *Dont Look Back*, Dylan se met à travailler sur ce qui a moins l'air aujourd'hui d'un nouveau montage que d'une tentative globale de détruire son image publique. Fragmentaire, incohérent et imprégné de colère et de désillusion, **Eat The Document** passe abruptement d'extraits de concerts électrisants

à des réactions fielleuses d'anciens fans (*"une putain de honte,"* dénonce l'un d'eux avant de suggérer qu'il faudrait abattre le chanteur) et des vignettes en coulisses et entre deux shows qui ne cachent pas le piètre état de Dylan (en particulier lorsqu'il effectue un trajet en limousine avec un John Lennon tout aussi défoncé).

Comme pour les précédents films de Pennebaker et Lerner, la plupart des meilleurs passages de *Eat The Document* se retrouvent dans **No Direction Home** (2005), le récit captivant de l'histoire de Dylan par Martin Scorsese, de son ascension sur la scène folk de Greenwich Village à sa *"retraite"* après l'accident de 1966. Même s'il dure près de trois heures et demie, le film semble incroyablement dense, atteignant une réflexion et une minutie peu communes dans le documentaire rock. Mais le plus frappant est la franchise de son sujet. Même si cette nouvelle version de Dylan plus pensif et avenant est devenue familière avec la publication de *Chroniques Vol 1* l'année précédente, il a rarement (voire jamais) parlé en public avec le genre de franchise dont il fait preuve dans ses commentaires ici, tirés de dix heures de conversations filmées avec son manager Jeff Rosen en 2000. Scorsese admettra ensuite qu'il n'a pas rencontré Dylan durant la réalisation de *No Direction Home*, ce qui contredit l'hypothèse voulant qu'ils soient proches en raison de l'amitié entre The Band et le réalisateur de *La Dernière Valse*.

Un autre souci dans la filmographie de Dylan est le manque de documentaire réaliste équivalent ou d'analyse approfondie à l'écran dédié à la période post-1967. La poignée subséquente de concerts filmés – comme **Hard To Handle: Bob Dylan In Concert** (1986) de la réalisatrice australienne Gillian Armstrong et les packages souvenirs élégants du **30th Anniversary Concert Celebration** en 1992 et de son apparition dans **MTV Unplugged** en 1994 – ne compense pas cette absence.

Pour le meilleur ou (et trop souvent) le pire, les longs-métrages de fiction faits avec la participation directe de Dylan sont sans doute un reflet plus révélateur de sa trajectoire artistique après les années 1960. Ses débuts remontent remonte à 1963, quand Philip Saville – cinéaste anglais qui l'a vu se produire à New York l'année précédente – le fait venir à Londres pour jouer dans **Madhouse On Castle Street**, une pièce diffusée dans *The Sunday Night Play* sur la BBC, le 13 janvier. À l'origine envisagé pour le premier rôle, Dylan est rétrogradé à un rôle plus petit quand son manque d'expérience et d'intérêt devient évident durant les trois semaines de répétition. Le master en 35 mm ayant été détruit en 1968, il n'existe plus de copie de *Madhouse On Castle Street*, même si certains enregistrements des chansons de Dylan ont été déterrés au cours de recherches de la BBC au milieu des années 2000.

Ce n'est pas vraiment la seule fois où son travail à l'écran connaît un destin difficile.

LE VERDICT DE LA CRITIQUE

"Au final, c'est Dylan qui est la figure la plus frustrante du film. Il ne dégage rien d'un bout à l'autre, marmonne de façon quasi incohérente et agit comme s'il préférait observer plutôt qu'être un personnage central de son propre film raté."

NICK KENT SUR *RENALDO ET CLARA*, *NME*, 16 SEPT 1978

Peckinpah doit se battre âprement avec MGM au sujet du final cut de **Pat Garrett et Billy Le Kid** et désavoue la version très altérée qui sort dans les salles en mai 1973. Le réalisateur est aussi hérissé par l'enthousiasme du studio vis-à-vis de la participation de Dylan, écartant initialement "Knockin' On Heaven's Door" – qui donne de la grâce et de la grandeur au final du film – du montage qu'il préfère. Déjà choisi pour faire ses débuts à l'écran en tant que Billy, Kris Kristofferson est celui qui fait monter Dylan à bord quand celui-ci exprime son intérêt pour composer la B.O. Peckinpah n'a pas idée de qui est Dylan, mais estime qu'il pourrait convenir. S'il ne brille pas particulièrement dans ce rôle, son Alias laconique, une fois en présence des prestations bien plus gesticulantes de Kristofferson et de James Coburn en Pat Garrett, sous-entend que Dylan connaît déjà la valeur d'un jeu minimaliste.

Hélas, cette stratégie ne marche pas si bien dans son projet suivant, étant donné qu'il ne fait pas une apparition au milieu de professionnels, mais tire les ficelles des deux côtés de la caméra. Conçu par Dylan et son coscénariste Sam Shepard et composé d'images de concert, d'interviews semi-orchestrées et de scènes de fiction en général improvisées, **Renaldo et Clara** devient la quintessence cinématographique du chaos si particulier à la *Rolling Thunder Revue*. Si Dylan cite des films français cultes tels que *Tirez sur le pianiste* de François Truffaut et *Les Enfants du paradis* de Marcel Carné en guise d'inspiration, son mélange maladroit de drame en coulisses, d'amour tourmenté et d'auto-réflexivité insulaire s'étalant sur quatre heures évoque plutôt du Fellini à son plus complaisant. Malgré tout, c'est un fouillis fascinant, parfois enthousiasmant, embelli par les passages musicaux (si médiocres soient-ils dans les versions pirates du film) et ces moments où le discours de Dylan sur le mythe et l'identité atteint une clarté frappante. Assassiné par la critique à sa sortie en 1978, et quasiment invisible depuis, il a aussi atteint un statut mythique.

Blessé par l'expérience – qui lui a coûté, en gros, son mariage et $2 millions de sa poche –, Dylan se retire du monde du cinéma pendant des années. Mais pourquoi choisit-il d'y revenir avec **Hearts Of Fire** ? Cela reste un des plus grands mystères de sa carrière. Profondément terrible en tout point possible pour un film de 1987, cette variation à coupe mulet d'*Une Etoile est née* du réalisateur Richard Marquand met en scène Dylan dans le rôle de Billy Parker. Rock star qui a tout plaqué pour devenir éleveur de poulets, il est inspiré à revenir de façon inexplicable pour aider une chanteuse débutante pour laquelle il a un intérêt mi-paternel, mi-lascif. Elle est incarnée par Fiona, ancien espoir de maison de disques dont l'emploi du seul prénom est conçu pour un degré de célébrité qui ne s'est jamais matérialisé. Le troisième point du triangle amoureux du film est un rocker plus louche joué par Rupert Everett, dont l'interprétation de "Tainted Love", entre gothique et Spandau Ballet, indique le niveau musical pitoyablement bas ainsi que le côté éculé du moindre aspect de la production. Pas étonnant que Dylan semble vouloir disparaître derrière sa permanente de caniche.

Le film a aussi fait l'objet de moqueries lors de sa sortie très limitée en Angleterre (aux USA, il ne sort qu'en vidéo). Arrivant seize ans plus tard, le film suivant de Dylan ne s'en tire pas beaucoup mieux et ce n'est pas mérité. Écrit avec le réalisateur Larry Charles sous le nom de plume Sergei Petrov, **Masked And Anonymous** montre encore Dylan en icône du rock recluse (Jack Fate, mentionné plus haut), mais avec un casting plus doué qui compense ses faiblesses persistantes. En effet, Jeff Bridges, John Goodman, Jessica Lange, Luke Wilson et Mickey Rourke apprécient clairement leurs rôles dans cette satire charmante et étrange de Dylan et Charles, où l'Amérique post-11-Septembre est représentée en république bananière dans un état de guerre civil permanent. "Down In The Flood" et "Cold Irons Bound", interprétés de façon laconique, renforcent le sentiment de malaise alors que Jack Fate évolue dans cette galerie pittoresque de personnages louches.

Larry Charles a dit qu'il avait pour ambition de faire un film de Bob Dylan aussi complexe, surréaliste et ambigu qu'une de ses chansons. Parmi les films officiels de Dylan, c'est le seul qui s'en approche, mais le véritable honneur revient à celui, non-officiel, qui saisit le plus complètement son essence et son éthique. En 2007, avec **I'm Not There**, Todd Haynes crée un hommage/déconstruction ambitieux et kaléidoscopique de la vie et la musique de Dylan, où les diverses incohérences et contradictions de l'artiste sont transformées en qualités les plus sacrées. Mieux encore, son mélange d'épisodes légèrement romancés et d'inventions plus surréalistes livre une nouvelle fournée d'alter ego. Ils vont du "Père John" joué par Christian Bale à l'intimidante et froide "Jude Quinn" (Cate Blanchett), en passant par "Woody" incarné par un Afro-Américain de 11 ans. À la toute fin de ce délire, nous voyons le vrai Dylan jouer "Mr Tambourine Man" – une chute de *Eat The Document*. Tout comme Norma Desmond, il a enfin l'air assez grand pour que les films semblent petits.

BLESSÉ PAR L'EXPÉRIENCE DE *RENALDO ET CLARA*, DYLAN SE RETIRE DU MONDE DU CINÉMA PENDANT DES ANNÉES

Dylan enregistre *Bringing It All Back Home*, Columbia's Studio A, New York City, janvier 1965.

BOB DYLAN LES MISCELLANÉES

Tangled up in Bob ! Les compilations, singles, livres, participations et raretés ultra-précieuses du grand homme.

PAR MARK BENTLEY

FOURRE-TOUT : LES COMPILATIONS DE DYLAN

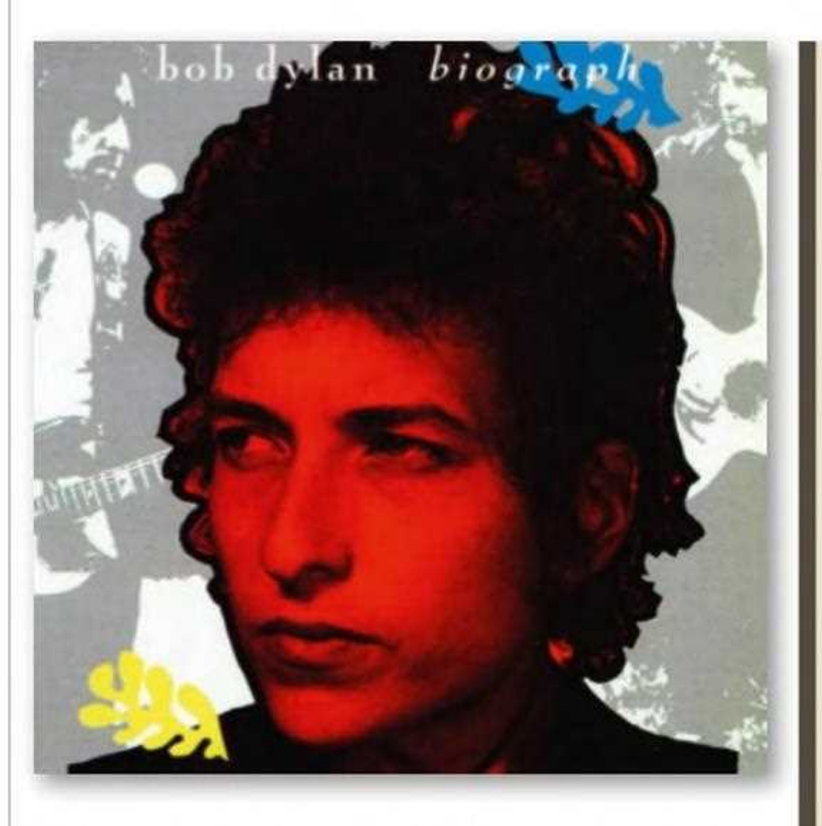
ON LE SAIT déjà : Dylan n'a jamais été un artiste à singles. Mais le faible impact que ses singles ont eu pourrait vous surprendre. Il n'a jamais eu de n° 1 aux USA ou en Angleterre. Il n'a classé que six singles en solo dans le top 10 anglais, et aucun depuis "Lay Lady Lay" en 1969. Et il n'est pas entré dans le Top 20 là-bas depuis "Baby, Stop Crying" en 1978. C'est la même histoire avec les charts de Billboard – quatre singles dans le Top 10. Et c'est tout.

Cela explique sans doute pourquoi les compilations de Dylan ont toujours eu quelque chose de peu satisfaisant. Quand les hits ne sont pas ce qui domine, comment choisir ce qui est inclus ou pas ? **Greatest Hits** (1967) est une sélection prévisible de chansons mémorables. Perversement, on n'y trouve pas vraiment tous ses singles jusqu'alors (quid de "Can You Please Crawl Out Of Your Window" ?). En 1971, **Greatest Hits Vol II** (aka *More Bob Dylan Greatest Hits*) est un double disque plus intrigant, sélectionné par Dylan, avec cinq inédits. Sur la face D, vous trouverez trois versions réenregistrées d'extraits des **Basement Tapes** de septembre 1971 : "I Shall Be Released", "You Ain't Goin' Nowhere" et "Down In The Flood", ainsi que "When I Paint My Masterpiece" et un titre live de 1963, "Tomorrow Is A Long Time". *Vol II* inaugure une tradition plaisante des compilations de Bob : remettre en lumière des titres qui ne sont plus disponibles.

La première tentative d'anthologie – avec sa myriade de chutes – n'est pas sortie aux USA, mais au Japon, en Australie et en Nouvelle-Zélande. Il s'agit de **Masterpieces** en 1978, un triple album programmé pour coïncider avec sa tournée dans le Pacifique. C'est un solide recensement de "hits" et de morceaux clé d'albums, avec un track-listing plus thématique que chronologique. On y trouve des singles rares et des faces B, et c'est la première apparition d'un ancien titre, "Mixed Up Confusion". Bien que supplanté par *Biograph*, il s'agit d'un collector apprécié dans les années 1980, jugé assez important pour ressortir en CD chez Sony en 1991.

Biograph représente un grand bond en avant pour les fans. Cette compilation de 1985 de 5 LP, 3 CD et 53 titres, constitue une anthologie de bricoles et d'un peu plus que ça. Elle contient 18 inédits, dont des prises alternatives, des versions live et – ô joie – des *"nouveautés"*, dont "Percy's Song" (1963) et "Abandoned Love" (1975).

MICHAEL OCHS ARCHIVES/GETTY IMAGES



Cameron Crowe interviewe Bob pour des notes de pochette pleines de bon sens et d'observations bizarres *("Les sixties, ce n'était pas si important que ça. Si j'avais eu le choix, j'aurais préféré vivre à l'époque du roi David...")*.

Achat essentiel, c'est en de nombreux points le précurseur de *The Bootleg Series*.

En raison de la grande disponibilité du catalogue de Bob et *The Bootleg Series*, la plupart des compilations suivantes ne sont rien de plus qu'une diversion. En 1994, **Bob Dylan's Greatest Hits Volume 3** comprend la première apparition d'une chute de *Oh Mercy*, "Dignity", et c'est l'unique inédit ; **The Essential Dylan** (2000) et le triple deluxe **Dylan** (2007) sont, au mieux, des redites bien ficelées. Elles sont rendues obsolètes par **Side Tracks** (2011), qui sort avec *Bob Dylan: The Complete Album Collection Vol 1* en 47 disques. À la manière de la série *Past Masters* des Beatles, elle regroupe les morceaux hors albums. Cherchez l'import européen **Pure Dylan: An Intimate Look At Bob Dylan** (2011) sorti pour sa tournée avec Mark Knopfler. C'est une sorte de *Masterpieces Vol II*, avec des raretés, dont "Moonshiner" et "Spanish Is The Loving Tongue".

SUPERGROUPE : LUCKY, BOO ET THE TRAVELING WILBURYS

EN TERMES DE personnel, au moins, c'est peut-être le plus super des supergroupes – Dylan, Harrison, Petty, Lynne et Orbison, dont les deux albums méritent mieux qu'une place anecdotique dans la carrière de Bob. Bob est sous le nom de Lucky Wilbury sur **Vol 1** (1988) et de Boo Wilbury sur **Vol 3** (1990) (L'absence d'un "Vol 2" est due à l'humour d'Harrison, référence probable à un bootleg sorti entre les deux). Vous connaissez "Handle With Care" et les deux albums sont drôles et solaires, jam de luxe de musiciens connus, heureux d'être ensemble. C'est illustré par les multiples collaborations de cette période, dont le travail de Lynne et Petty sur le chant du cygne d'Orbison, *Mystery Girl*, et l'apparition d'Harrison sur *Under The Red Sky*. Les chansons des Wilburys sont toutes coécrites, mais certaines sont plus dylanesques que d'autres. "Tweeter And The Monkey Man" sur *Vol 1* est une parodie assez drôle – sans doute – des premiers disques de Springsteen, avec des paroles faisant écho à de nombreux thèmes de ce dernier.

Le groupe n'a jamais tourné et les héritiers d'Harrison ont les droits des deux disques. Y aurait-il des inédits en stock ? Curieusement, les albums n'étaient plus disponibles jusqu'en 2007, et le coffret *The Traveling Wilburys Collection* a remédié à cela. Le musicien de studio chevronné Jim Keltner joue de la batterie sur les deux disques et est crédité sur la réédition sous le pseudonyme assez génial de Buster Sidebury...

Five go jamming: The Traveling Wilburys.

ET À L'HARMONICA, BOB DYLAN !

Quelques collaborations méconnues avec Dylan

VOUS SAVEZ déjà que Bob débarque au Live Aid, sur *Rattle And Hum* de U2 et sur une foule d'albums de *The Last Waltz* de The Band à *Sentimental Hygiene* de Warren Zevon. Mais quid de ses apparitions moins connues ?

EARL SCRUGGS, *EARL SCRUGGS PERFORMING WITH HIS FAMILY & FRIENDS* *(1971)* Bob joue de la guitare sur "Nashville Skyline Rag".

DAVID BROMBERG, *DAVID BROMBERG* *(1972)* Harmonica sur "Sammy's Song".

STEVE GOODMAN, *SOMEBODY'S ELSE'S TROUBLES* *(1973)* Piano et chœurs sur la chanson-titre du troisième album du défunt songwriter de Chicago.

BOOKER T JONES AND PRISCILLA JONES, *CHRONICLES,* *(1973)* À l'harmonica encore, sur "The Crippled Crow".

BARRY GOLDBERG, *BARRY GOLDBERG* *(1974)* Chœurs sur cinq titres. Dylan produit aussi avec Jerry Wexler.

ERIC CLAPTON, *NO REASON TO CRY* *(1978)* Bob en duo avec Clapton sur "Sign Language".

BETTE MIDLER, *SONGS FOR THE NEW DEPRESSION* *(1976)* Bob et Bette se partagent le micro sur "Buckets Of Rain".

SLY AND ROBBIE, *LANGUAGE BARRIER* *(1985)* Harmonica sur "No Name On The Bullet".

KURTIS BLOW, "STREET ROCK" *(1986)* Bob rappe pour celui qui, selon *Chroniques*, lui a fait découvrir le hip-hop. À dénicher (en grimaçant ?) sur YouTube.

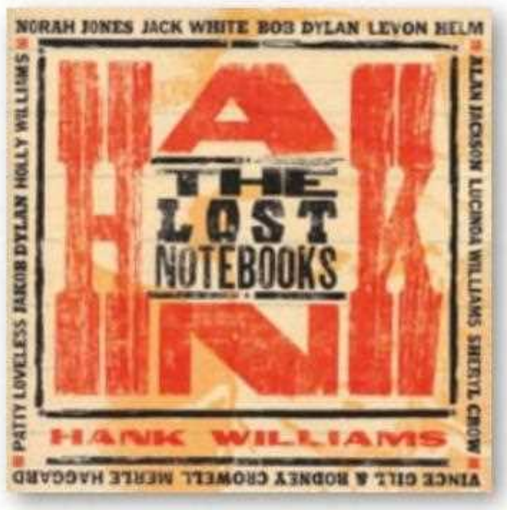
WILLIE NELSON, *ACROSS THE BORDERLINE* *(1993)* Bob coécrit "Heartland" et le chante en duo avec Willie.

RONNIE WOOD, *NOT FOR BEGINNERS* *(2001)* Bob joue de la guitare sur "Interfere" et écrit "King Of Kings".

GOTTA SERVE SOMEBODY: THE GOSPEL SONGS OF BOB DYLAN *(2003)* Bob en duo avec Mavis Staples sur un nouvel enregistrement de "Gonna Change My Way Of Thinking".

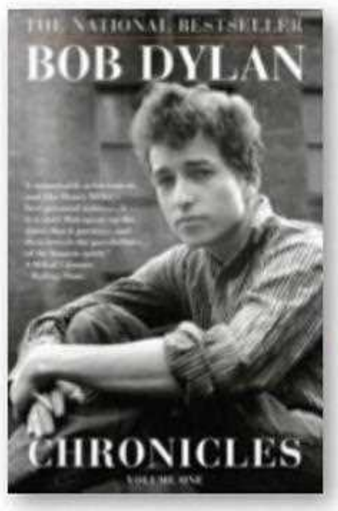
GARY "MUDBONE" COOPER, *FRESH MUD* *(2006)* Bob est au piano sur "Home" qu'il a coécrit.

THE LOST NOTEBOOKS OF HANK WILLIAMS *(2011)* Les paroles perdues de Hank mises en musique. Bob chante "The Love That Faded" ; Jack White, Lucinda Williams et Merle Haggard apportent aussi leur contribution.

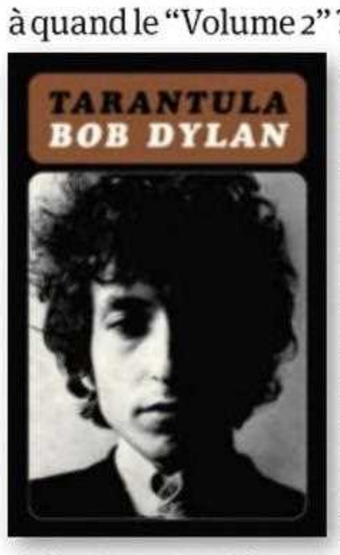


À L'ÉCRIT

Les livres: une biblio-bob-graphie de Dylan



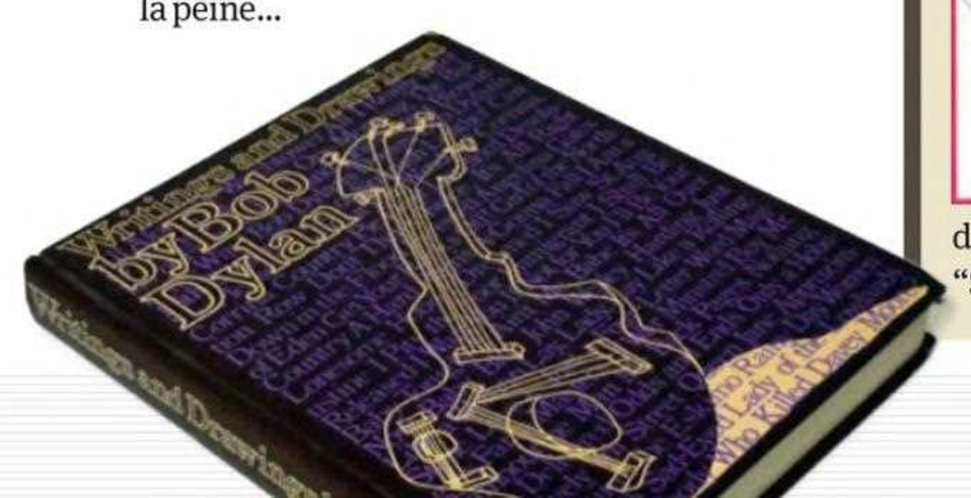
IL Y A SANS DOUTE trop de livres sur Dylan. Mais de lui ? C'est autre chose. Si ce n'est déjà pas fait, achetez d'abord **Chroniques Vol 1** (2004). Vivant, controversé et intime, c'est un voyage dans la tête de Dylan, ou du moins les parties qu'il veut nous présenter, et c'est superbement écrit – drôle, distrayant et aussi contrariant que son auteur. Il commence par le commencement – de Duluth à Greenwich Village – mais le côté conventionnel s'arrête là, alors que Bob médite sur Woodstock, son statut de "voix d'une génération" et la blessure à la main qui lui a fait changer sa façon de jouer. Le titre est alléchant : à quand le "Volume 2" ?

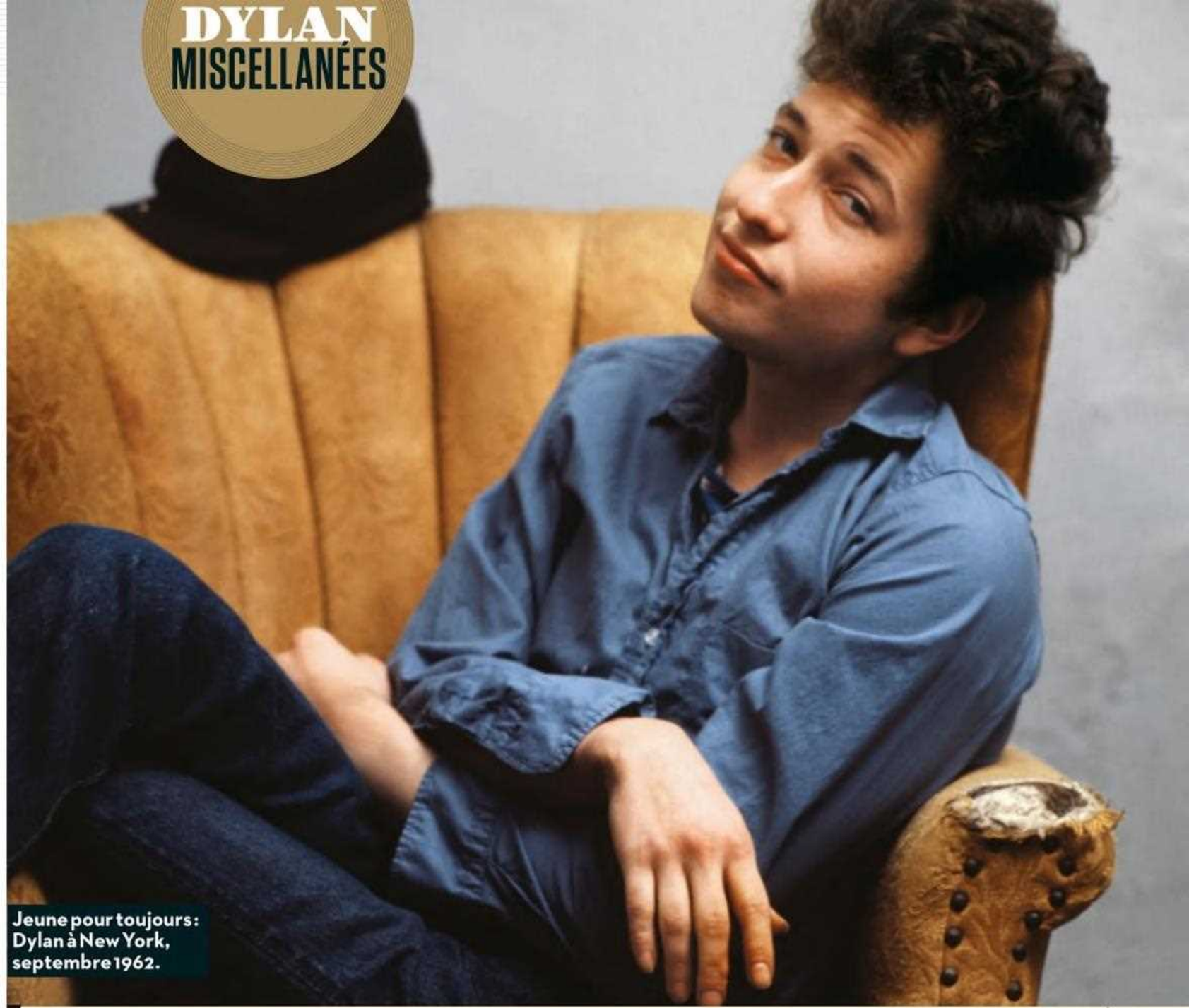


Chronologiquement, **Tarantula** (écrit en 1965-66, édité en 1971) est son premier livre et le reflet de la décennie où il a été conçu. De la poésie en prose expérimentale se mêle aux influences évidentes de Ginsberg, Kerouac et Joyce pour produire une lecture difficile, voire déroutante. Certains pensent que le manager Albert Grossman a assigné cette tâche à Bob sans son total consentement.

Les dessins de Bob sont un complément intéressant à son écriture. Parmi les ouvrages qui en contiennent, citons **Writings And Drawings By Bob Dylan** (1973), avec ses paroles jusqu'à 1971 et des croquis de sa main, ainsi que des poèmes et des notes de pochette. Initialement vendu $6, il faut débourser au moins dix fois ce prix pour un exemplaire d'occasion. La série **Drawn Blank** (1994) met en avant ses croquis au crayon de paysages urbains, alors que dans **Revisionist Art: Thirty Works By Bob Dylan** (2013), il montre ses sérigraphies de unes de magazines populaires. C'est une sorte de *Theme Time Radio Hour* pour les yeux.

Le plus grand exploit littéraire de Bob reste son recueil de paroles : publié d'abord par l'universitaire et critique Christopher Ricks, il est à présent disponible en version délectable de 960 pages, sous le titre de **The Lyrics: Since 1962**. Malgré son prix élevé, il en vaut sûrement la peine...





Jeune pour toujours : Dylan à New York, septembre 1962.

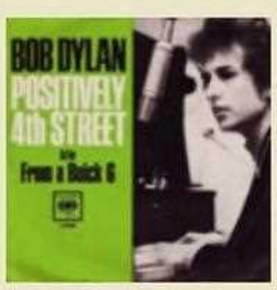
CHANSONS ORPHELINES

Singles hors albums de Bob

MIXED-UP CONFUSION / CORINNA, CORINNA

COLUMBIA, DÉCEMBRE 1962

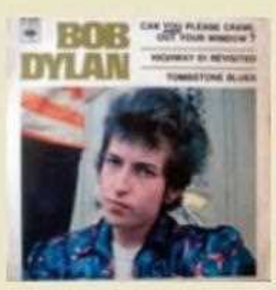
Le premier single (aux USA) de Bob est une chute de *Freewheelin'* qui ne ressort pas avant *Masterpieces* en 1978.



POSITIVELY 4TH STREET/FROM A BUICK 6

COLUMBIA, SEPTEMBRE 1965

Top 10 anglais et américain, l'une de ses chansons les plus aimées, enregistrée en juillet 1965.



CAN YOU PLEASE CRAWL OUT YOUR WINDOW?/ HIGHWAY 61 REVISITED

COLUMBIA, DÉCEMBRE 1965

Enregistré lors des séances de *Highway 61* et sorti en single. Apparaît ensuite sur *Masterpieces* et *Biograph*. 17e dans les charts anglais.

IF YOU GOTTA GO, GO NOW/TO RAMONA

COLUMBIA (EXCLUSIF AUX PAYS-BAS), JANVIER 1967

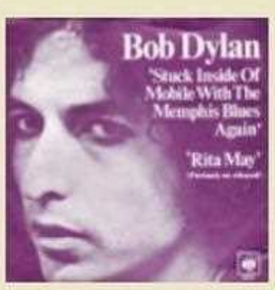
Connu des fans anglais via des covers de Manfred Mann (puis en français, "Si Tu Dois Partir", de Fairport Convention).

L'enregistrement de 1965 n'est sorti qu'au Benelux et ne s'est pas classé. Il ressort sur *The Bootleg Series Vols 1-3*.

GEORGE JACKSON (BIG BAND VERSION)/ GEORGE JACKSON (ACOUSTIC VERSION)

COLUMBIA, NOVEMBRE 1971

Son orphelin le plus connu. Hommage de Dylan au leader des Black Panthers, George Jackson, abattu par des gardiens à la prison de San Quentin.



STUCK INSIDE OF MOBILE.../ RITA MAY

CBS, NOVEMBRE 1976

"Stuck..." est une version abrégée de la prise live de *Hard Rain*. C'est la face B qui nous intéresse, enregistrée lors des séances de *Desire*.

BAND OF THE HAND/JOE'S DEATH

CBS, AVRIL 1986

Extrait de la B.O. avec Tom Petty & The Heartbreakers et des choristes incluant Stevie Nicks.

THINGS HAVE CHANGED/ BLIND WILLIE MCTELL (LIVE VERSION)

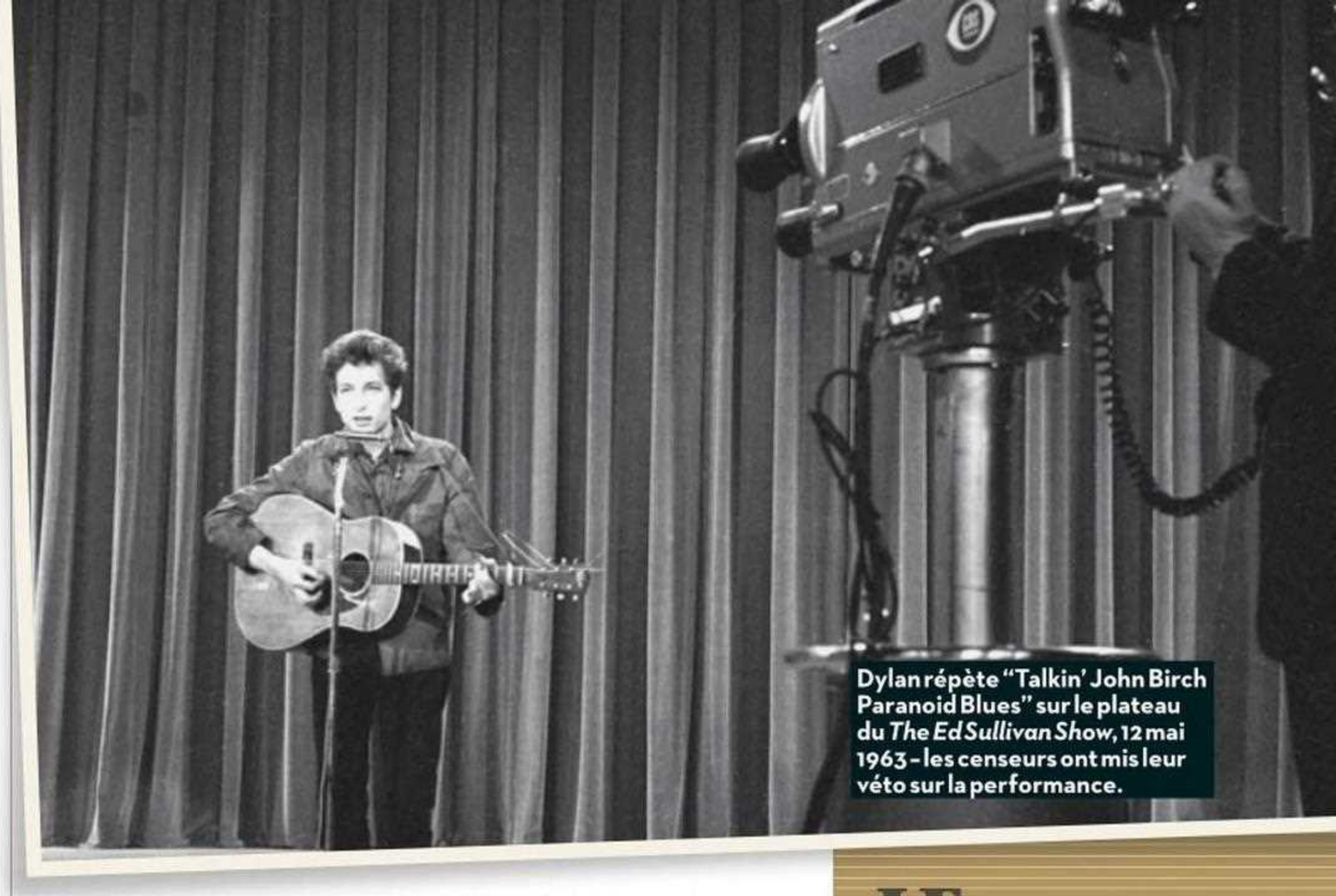
COLUMBIA, MAI 2000

Cette chanson ayant gagné un Oscar et un Golden Globe figure sur la B.O. de *Wonder Boys*. La vidéo se compose d'images récentes de Dylan et de scènes du film.

LE BARDE MIS À PRIX

Un guide des collectors de Bob Dylan

QUI MIEUX QUE Jeff Gold, historien de la musique, ancien cadre chez Warner Bros et propriétaire du spécialiste de la memorabilia musicale basé à Los Angeles, Recordmecca.com, pour parler du milieu éternellement complexe des collectors de Dylan ? C'est également lui qui a découvert une pile d'enregistrements perdus de Dylan dans le sous-sol de Ralph Gleason, à Manhattan, dont le contenu est sorti plus tard sous le titre de *Bob Dylan In Concert – Brandeis University 1963*...



Dylan répète "Talkin' John Birch Paranoid Blues" sur le plateau du *The Ed Sullivan Show*, 12 mai 1963 – les censeurs ont mis leur véto sur la performance.

Quel est l'état du marché ? Bob devient-il plus ou moins collectionnable qu'il y a, par exemple, dix ans ? Bob Dylan est l'un des artistes les plus collectionnables avec les Beatles, les Stones et une poignée d'autres – de plus en plus de gens s'y intéressent aujourd'hui et les prix ne cessent d'augmenter.

Remarquez-vous des tendances dans cette collection ? La guitare de Newport s'étant vendue à près de $100 000 et les paroles de "Like A Rolling Stone" pour $2 000 000 *[à l'été 2014]*, le meilleur est clairement plus recherché que jamais. La crème des affiches, disques et memorabilia part à des prix très élevés et se vend sans effort. Par conséquent, cela a attiré des vendeurs pas forcément honnêtes. Je vois plus de faux acétates, autographes et même de paroles qu'auparavant. Quand vous achetez des collectors coûteux de n'importe quel artiste, posez des questions sur leur provenance et renseignez-vous sur le vendeur. Il doit vous donner une garantie d'authenticité à vie. Un Certificat d'Authenticité (CA) ne vaut rien. Si on veut vous vendre un faux, un CA tout aussi faux sera inclus.

Quels sont les articles les plus régulièrement demandés chez Recordmecca ? Des premiers pressages impeccables de ses anciens albums que, bien sûr, j'ai plus de mal à trouver qu'avant. Les clients veulent des affiches de concert des années 1960 – difficiles à trouver, certes, mais j'y travaille dur. Les acétates marchent bien, comme les photographies.

"L'ÉCRITURE DE DYLAN FIGURANT SUR CERTAINES POCHETTES... J'AI EU LE SOUFFLE COUPÉ"

Quel est le Graal pour un sérieux collectionneur de Dylan ? Le Graal pour tous les collectionneurs de disques sérieux, est l'original *Freewheelin'*, avec les quatre titres retirés. Pour des raisons pas encore complètement claires, quatre des morceaux ont été remplacés avant la sortie du LP par des enregistrements plus récents. Certains spéculent que, comme les censeurs de CBS Television ne voudraient pas que Dylan joue "Talkin'John Birch Paranoid Blues" au *Ed Sullivan Show*, Columbia (propriété de CBS) l'a enlevé de l'album. D'autres notent que les quatre *"remplaçants"* ont été enregistrés une fois le LP achevé et étaient trop bons pour être écartés *[ils incluent "Masters Of War" et "Girl From The North Country"]*. Des masters remaniés où figuraient les nouvelles chansons ont été faits, la pochette a été modifiée et Columbia a sorti l'album révisé. Mais quelqu'un à l'une des usines de pressage n'a pas eu le message, et un petit nombre d'exemplaires ont été fabriqués avec l'ancien track-listing. Depuis la sortie de *Freewheelin'*, un très petit nombre d'entre eux a fait surface avec ces quatre titres *"retirés"* – on ne connaît que deux copies stéréo et un peu moins de 20 en mono. Personne n'a résolu le mystère de ce faible nombre sortant des usines de Columbia. L'état est très important et un disque en mono impeccable vaut $15 000. Les stéréo coûtent bien plus cher et, à présent, les deux exemplaires sont dans la même collection privée. L'original de *Blood On The Tracks* est un autre Graal : des acétates et des tests pressing ont été faits, mais il en existe très peu. Une copie en bon état vaut environ $7-10 000. Il y a aussi une compilation de 1963 peu connue de chansons inédites, utilisée pour solliciter des reprises – il existe très peu de tests pressing. Des acétates très désirables ont aussi fait surface. J'ai une version double de *The Times They Are A-Changin'* avec un autre titre à la place de "Hero Blues" et deux acétates de versions différentes du live inédit de 1964.

Quelle valeur rajoute un autographe de Bob à un objet et à quel point sa signature est-elle rare ? Un vrai autographe est très recherché, car il signe peu et les gens ne l'approchent pas. La valeur dépend de sa qualité, de l'endroit où il figure et d'où il vient. Ceux que je vois sur Internet sont faux pour la plupart et mal faits en prime. Je serai très prudent si j'achetais un autographe de Dylan et, une fois encore, demandez une garantie à vie. J'ai rencontré Dylan en 1976 et il n'a rien signé, mais a passé 10 minutes à me parler, ce qui était bien plus précieux, puisqu'à présent, j'ai beaucoup d'autographes.

***The Bootleg Series* nous a donné des morceaux incroyables ou alternatifs – quel bootleg aimeriez-vous voir sortir ?** Je pense que Jeff Rosen, qui représente Bob et a compilé *The Bootleg Series*, a fait un excellent boulot. *The Basement Tapes Complete* et *Another Self Portrait* ont été de très beaux cadeaux pour les fans. Et Geoff Gans, chargé de l'artwork, est aussi brillant. J'ai envie de leur dire de continuer. Je sais que *Blood On The Tracks Bootleg Series* est envisagé et j'ai hâte de voir ça.

Parlez-nous du moment où vous avez retrouvé cent cinquante acétates perdus de Dylan dans une cave à Manhattan. C'était incroyable. Ça m'a semblé assez excitant pour traverser tout le pays, mais quand j'ai ouvert les cartons et vu tout ce qui avait été remisé avec soin pendant 45 ans, l'écriture de Dylan figurant sur certaines pochettes, sans parler du volume de l'ensemble, j'ai eu le souffle coupé. Les quelques mois suivants ont été aussi excitants : écouter et tout transférer avec l'aide d'amis cherchant ce qui était inédit, quelles versions étaient différentes... on a encore du mal à le croire. Et penser que si le propriétaire n'avait pas trouvé ce petit placard où c'était stocké, tout cela aurait pu finir jeté dans une poubelle, perdu pour toujours...

Merci à Karl Erik Andersen de www.expectingrain.com

LE COLLECT-O-MÈTRE

Quelques cotes de disques de Dylan

UP

Méga-raretés, disques promotionnels et acétates
Obscurs pressages internationaux, aux pochettes uniques – comme le *Self Portrait* péruvien ($2000 ou plus)

Premiers pressages des albums des sixties en excellent état – on débute à £50 et ça monte en flèche. Un *Blonde On Blonde* mono, emballé avec son sticker, vaut plus de $1000
EPs impeccables des sixties – attendez-vous à payer £50 pour un bel exemplaire

Premiers pressages de bonne qualité des albums du début des seventies – on débute à £20. Plus si sous plastique
Vinyles du XXIe siècle, réédités en 180 g – pressages quadriphoniques aussi.

Vinyles standards post-1976, singles inclus
Cassettes, singles, CD singles standard ; *"les trucs communs et ceux en mauvais état"* selon Jeff Gold.

DOWN

CBS PHOTO ARCHIVE/GETTY IMAGES

ARRÊTEZ-MOI

SI VOUS L'AVEZ DÉJÀ ENTENDUE

NEW YORK. OCTOBRE 1992. ALLAN JONES mène une descente accidentelle dans le saint des saints de Bob Dylan...

JE SUIS À New York pour un événement appelé *"Columbia Records Celebrates The Music Of Bob Dylan"*, bonne vieille bamboche organisée par la maison de disques de Dylan pour célébrer le 30e anniversaire de ses débuts sur disque. Le Madison Square Garden a été réservé et bon nombre des vieux potes de Bob sont là. Neil Young, George Harrison, Eric Clapton, Johnny Cash, Kris Kristofferson, Roger McGuinn et Tom Petty doivent se produire aux côtés de Lou Reed, Eddie Vedder, Stevie Wonder, Chrissie Hynde, Sinéad O'Connor, et un défilé de rock stars va interpréter des chansons du vaste répertoire de Dylan. Bob en personne clôture le show.

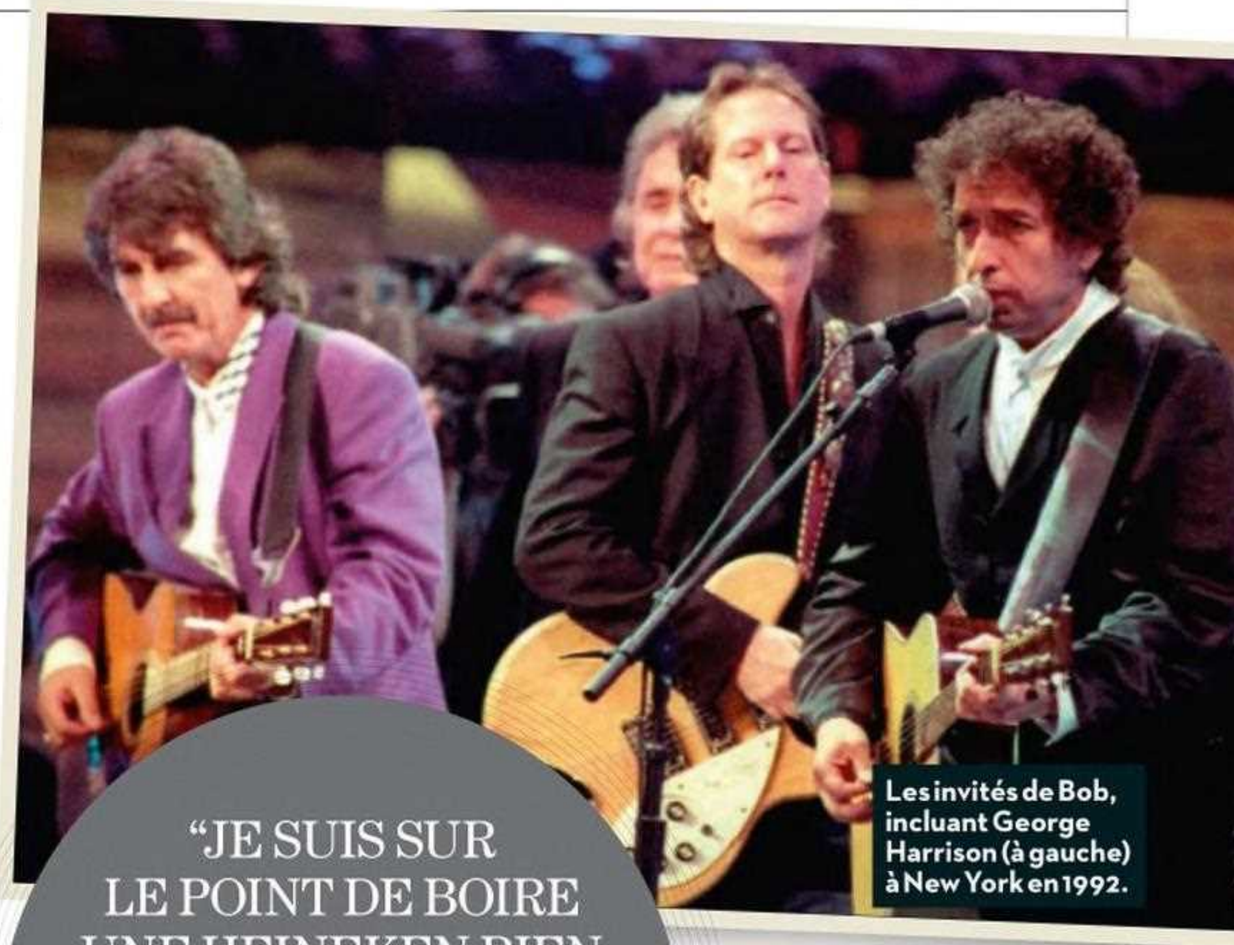
Columbia a attaché assez d'importance au concert pour inviter des journalistes du monde entier, qui sont en train d'assiéger le guichet de presse de Madison Square Garden pour récupérer leurs accréditations, un assortiment d'étiquettes, de passes laminés et de bracelets. Un taxi dépose un groupe de correspondants européens le plus près possible de la salle et nous sommes aussitôt happés par cette pagaille aux airs de panique, la presse devenant aussi frénétique que les passagers d'un bateau qui coule voulant prendre place dans un canot de secours. Les flashes crépitent. Il y a des équipes des chaînes majeures américaines, des gens caméras à l'épaule, criant dans des talkies-walkies, renforçant l'hystérie collective.

Un vent mordant souffle de nulle part. Je suis décoiffé et mort de soif, et je veux donc entrer le plus vite possible pour trouver le bar le plus proche. Mais nous sommes coincés au bout d'une queue qui avance si lentement qu'on a le sentiment de ne pas bouger. Après le lent passage de plusieurs millénaires, nous prenons un cordon extérieur, tout ça pour nous retrouver dans une autre queue pour les ascenseurs vers le haut ou le bas – je ne sais pas trop – et l'endroit où nous serons assis dans ce vaste auditorium. Naturellement, cette file n'avance pas plus vite. J'ai envie de pousser quelqu'un dans le vide.

L'instant d'après, j'entraîne un groupe dissident de scribouillards, européens pour la plupart, dans un escalier au sommet duquel se trouvent deux énormes ascenseurs de service, aux portes ouvertes sur un intérieur tout en lumière blafarde, chaînes, mécanismes bruyants, rappelant les soutes du Nostromo dans *Alien*. Nous prenons celui de gauche, sans savoir où il mène. Il y a un gros bouton rouge sur lequel j'appuie et l'équipage fidèle qui m'a suivi semble un peu effrayé par les bruits de la machine, un redoutable grondement métallique. L'éclairage clignote, produisant un effet stroboscopique qui coupe le souffle à deux Belges, et l'un d'eux se met à chouiner. Puis la lumière s'éteint, ce qui nous alarme un peu plus, alors que l'ascenseur s'arrête avec une grosse secousse. Ses portes s'ouvrent avec une nette réticence et des grincements dus à la rouille, à un étage qui n'est pas visiblement numéroté. Je n'ai pas idée d'où nous sommes, mais soupçonne qu'il vaut mieux garder ça pour moi. Je m'écrie, *"Par là!"* avant de m'aventurer dans un couloir curieusement vide. Nous tournons à droite, à gauche, puis encore à droite. Les couloirs restent déserts, comme si tout le monde avait dû évacuer la ville d'urgence (laissez tout ce que vous ne pouvez pas porter, enfants inclus!) et que nous n'avons pas été encore informés. Alors que nous semblons condamnés à errer dans ce labyrinthe infernal jusqu'à nos vieux jours, je remarque une porte ouverte à travers laquelle j'aperçois de la bière, du vin, des sandwiches, des fruits et, attention délicate, des fleurs dans des vases. Nous sommes sauvés!

Je suis sur le point de boire une Heineken bien méritée quand une main de la taille de Minneapolis empoigne mon épaule dont un os ou deux manquent de craquer. Étonnamment, c'est quelqu'un que je connais: Big Jim Callaghan, garde du corps des stars, rencontré, je crois, quand il s'occupait d'Elvis Costello. *"Jim!* dis-je, *comme un hôte enthousiaste. Prends un verre."* J'indique la table derrière moi d'un geste impérieux. Big Jim me donne une tape sur la tête qui m'aplatit presque.

"Dehors", dit-il, ajoutant pour faire bonne mesure: *"Tout de suite!"* Cela semble un peu grossier du débonnaire Big Jim, mais je vois le panneau sur la porte, que j'ai raté en entrant et que Jim désigne avec ce qui ressemble à un sourire. Il est écrit: *"BOB DYLAN: SALON DE RÉCEPTION PRIVÉ."*



Les invités de Bob, incluant George Harrison (à gauche) à New York en 1992.

"JE SUIS SUR LE POINT DE BOIRE UNE HEINEKEN BIEN MÉRITÉE QUAND UNE MAIN DE LA TAILLE DE MINNEAPOLIS EMPOIGNE MON ÉPAULE"

Peu après ce malentendu, réprimandé comme il se doit, mais avec deux bières que j'ai réussi à glisser dans mon sac quand Big Jim a brièvement tourné le dos, je suis assis dans la Section 110 du Madison Square Garden, grinçant des dents alors que John *"Cougar"* Mellencamp joue une reprise de "Like A Rolling Stone" qui mérite des années de bagne. C'est le début d'une longue soirée, dont les temps forts incluent une version incroyable par Lou Reed de la chute d'*Infidels*, "Foot Of Pride", un "Masters Of War" enflammé d'Eddie Vedder, "Just Like Tom Thumb's Blues" revu par Neil, avec un peu de drame offert par Sinéad qui se fait huer après ses récents commentaires sur le pape.

Le show s'achève plusieurs heures plus tard, sur Dylan, élégant en costume noir de matador, interprétant un digne "Song For Woody" et un turbulent "It's Alright, Ma...", avant une version de "Knockin' On Heaven's Door" avec ses invités qui se dispersent dès la dernière note. L'espace d'un instant, Bob semble prêt à les suivre, mais reste seul sous les projecteurs pour un paralysant "Girl From The North Country". Il finit la chanson, regarde autour de lui la scène à présent vide. Il semble surpris que tout le monde soit parti. Et il en fait autant.

MARIA BASTONE/AFP/GETTY IMAGES

COLLECTION

rock&folk

PLONGER DANS L'UNIVERS DE 10 GENRES MUSICAUX
AVEC LEURS SÉLECTIONS CULTES
DANS UNE COLLECTION VINYLE COLLECTOR !

DÉCOUVREZ L'HISTOIRE DE CES MOUVEMENTS MAJEURS
ET LEURS ANECDOTES LES PLUS FOLLES RACONTÉES
PAR LES JOURNALISTES DE ROCK&FOLK !

DISPONIBLE PARTOUT DANS LES BACS ET EN DIGITAL !

Son-Vidéo.com

La référence hi-fi & home-cinéma

'CAUSE THE TIMES THEY ARE A-CHANGING*

Bob Dylan était la voix d'une génération dans les années 1960, une époque de grands bouleversements : les luttes pour les droits civiques, l'assassinat de Kennedy et la guerre du Vietnam. Une décennie bien remplie qui a poussé Bob Dylan à chanter : "You better start swimming or you'll sink like a stone, 'cause the times they are a-changing.** " La musique a donc le pouvoir de faire bouger les foules mais aussi de traverser le temps. Une chanson vieille de presque 60 ans peut encore résonner avec force aujourd'hui.

Son-Vidéo.com est votre partenaire privilégié pour concevoir le système hi-fi qui vous ressemble. Comparez et choisissez le matériel qui vous convient : amplis, DAC audio, enceintes bibliothèques ou colonnes, caissons de basses, lecteurs réseaux audio, platines CD, platines vinyles... Son-Vidéo.com vous propose les meilleures références parmi les plus grandes marques et vous acueille dans ses 16 magasins partout en France.

Modèle présenté :

MCINTOSH MA12000
Une légende Made in U.S.A. (18 990 €)

* Les temps changent ** Tu ferais mieux de commencer à nager ou tu vas couler comme une pierre, parce que les temps changent. (paroles de *The Times They Are a-Changin'* de Bob Dylan)

DU LUNDI AU SAMEDI, 9H-13H ET 14H-18H

0 826 960 290 Service 0,18 € / min + prix appel

WWW.SON-VIDEO.COM

LES MAGASINS SON-VIDÉO.COM
Pour découvrir et tester le meilleur de la hi-fi et du home-cinéma.